

Romanticismo Siglo XXI, Estética y Comunicación Musical

Interpretación resignificada del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico

Julián Camilo Usamá Figueroa

Universidad de Nariño

Facultad de Artes

Departamento de Música

Programa de Licenciatura en Música

San Juan de Pasto

2018

Romanticismo Siglo XXI, Estética y Comunicación Musical

Interpretación resignificada del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música

Autor: Julián Camilo Usamá Figueroa

Asesor: Magíster Luis Alfonso Caicedo Rodríguez

Universidad de Nariño

Facultad de Artes

Departamento de Música

Programa de Licenciatura en Música

San Juan de Pasto

2018

Tema: Análisis de los postulados estéticos musicales del Periodo Romántico y de elementos de la Teoría de la Acción Comunicativa extendidos a la música a través de la técnica vocal.

Nota de Responsabilidad

Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo de grado son responsabilidad exclusiva del autor.

Artículo 1° del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de Aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado 1

Firma del jurado 2

San Juan de Pasto, mayo de 2018

Agradecimientos

A mi familia y amigos, a mis colegas y maestros, a la música.

Dedicatoria

A todos aquellos que encuentren en estas páginas un sustrato valioso para la construcción de su camino artístico, musical y vocal.

Resumen

El presente trabajo, parte de la necesidad de definir el sentido y significado de la interpretación como área que compete a la comunicación musical. Dicha interpretación es construida a partir del conocimiento estético musical del Periodo Romántico, de la formación técnico vocal y de la aplicación de elementos de la Teoría de la Acción Comunicativa; juntos y a través del desempeño discursivo generan en la relación interprete – público, una reacción sometida a crítica. Adicionalmente, la relación establecida entre los pilares teóricos de la investigación, puede permearse de disciplinas adyacentes con el objetivo de enriquecer una concepción más amplia del mundo, en favor de una visión de los contenidos a interpretar actualizada al siglo XXI. Se ha escogido al Periodo Romántico como foco del estudio estético musical, pues se considera que la literatura vocal generada en dicho periodo alcanzó su culmen de la mano de su ideal estético.

Palabras Clave: Estética Musical, Periodo Romántico, Técnica Vocal, Canto Lírico, Comunicación.

Abstract

The present work, part of the need to define the meaning of interpretation as an area that corresponds to musical communication. This interpretation is constructed from the musical aesthetic knowledge of the Romantic Period, the vocal technical training and the application of elements of the Communicative Action Theory; together and through the discursive performance generate in the interpreter - public relation, a reaction submitted to criticism. Additionally, the relationship established between the theoretical pillars of the research can be permeate by adjacent disciplines with the aim of enriching a broader conception of the world, in favor of a vision of the contents to interpret updated to the XXI century. The Romantic Period has been chosen as the focus of the aesthetic musical study, since it is considered that the vocal literature generated in this period reached its peak at the hand of its aesthetic ideal.

Key Words: Musical Aesthetics, Romantic Period, Vocal Technique, Lyrical Singing, Communication.

Tabla de Contenido

Resumen.....	VIII
Abstract.....	IX
Recomendación.....	2
Planteamiento del Problema	3
Descripción del Problema.....	3
Formulación del Problema.....	5
Objetivos.....	6
Objetivo General.....	6
Objetivos Específicos.....	6
Justificación	7
Marco de Antecedentes.....	10
Recital Interpretativo de Canto.....	10
Interpretación Vocal y Pianística de 16 Lieder de Schubert con Textos de Goethe.....	13
Marco Teórico.....	16
Estética de la Música, Enrico Fubini	16
El Romanticismo: Entre Música y Filosofía, Enrico Fubini.....	29
The Structure of Singing, Richard Miller	36
Inicio y Liberación Coordinados	40
Estableciendo Equilibrio Muscular Dinámico a través del Inicio y la Liberación Vocal.....	40
La Voz Cantada Soportada	42
Manejo de la Respiración en el Canto	42

La Técnica del Apoyo (Appoggio)	44
La Voz Resonante	47
Consideraciones Supra Glóticas en el Canto	47
La Formante del Cantante	51
La Garganta Abierta (Gola Aperta)	52
‘‘Impostación’’ de la Voz (Impostazione della Voce).....	53
Sosteniendo la Voz (Sostenuto)	56
Extensión del Rango y Estabilización en el Canto	57
Messa di Voce y Control Dinámico.....	59
Teoría de la Acción Comunicativa, Jürgen Habermas.....	61
Marco Conceptual.....	76
Marco Contextual.....	78
Diseño Metodológico.....	79
Resultados.....	81
Cuadro 1	81
Cuadro 2.....	94
Cuadro 3.....	104
Cuadro 4.....	111
Análisis y Discusión de Resultados	117
Objetivo Específico #1.....	117
Objetivo Específico #2.....	124
Mapa Conceptual	125

Conclusiones	115
Bibliografía	117
Anexos	118
Apéndice A: Protocolo para Aplicación de Entrevista Estructurada	118
Apéndice B: Entrevista Estructurada	121
Apéndice C: Entrevista Estructurada	133
Apéndice D: Traducción Bibliográfica	150

Recomendación

El presente trabajo, cuyo fin, enmarcado en la interpretación del Repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico es en todo caso una disertación absolutamente teórica, pues se considera sienta las bases que para el autor son esenciales en dicha interpretación. Se espera que, a partir de su lectura, los recursos de corte técnico, artístico / literario y comunicativo aquí expuestos sean puestos a entera disposición del lector, que éste encuentre claridad en los conceptos para su propio beneficio, e incluso motivación para profundizar en cada uno de los temas aquí tratados.

Planteamiento del Problema

Descripción del Problema

Desde la perspectiva temporal del siglo XXI, cualquier interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico resulta singular e históricamente mutada, principalmente cuando no se conocen con certeza los postulados estéticos que dieron lógica a su razón de ser, pues son éstos quienes determinan los recursos técnicos, artísticos - literarios y comunicativos para la interpretación de repertorio que con el paso del tiempo ha ido transformándose, principalmente a causa de la imposibilidad de realizar registros sonoros en dicho periodo histórico, entre otros factores.

Cada época ha destacado un aspecto u otro de la música, por lo que puede resultar bastante difícil rescatar, sobre todo por lo que se refiere al pasado, las fuentes más significativas de cara a la reconstrucción de las líneas de un pensamiento musical que mantenga una cierta coherencia histórica en su desarrollo. (Fubini, 2008, pág. 12)

La interpretación musical es un área que durante años ha procurado preservar determinados elementos originados a partir del conocimiento estético musical, aplicables a ella, y los cuales otorgan cohesión al discurso musical; pero que a su vez han asegurado su subsistencia en gran medida a través de la tradición oral y la relación estudiante - maestro en el aula de clase. Esta tradición oral es en muchos casos frágil, y se considera que su transmisión se ha transformado a lo largo de los siglos en relación con los diferentes contextos suscitados por la

evolución y el desarrollo de las épocas, los espacios y tiempos destinados al acto interpretativo. Pese a ello, es común encontrar calificativos como “correcto” o “incorrecto” otorgados a diferentes interpretaciones en términos de correspondencia histórica; afirmación atrevida, pues como se ha mencionado, no existen registros sonoros de la época que permitan evidenciar y comparar a una interpretación actual para otorgar los mencionados calificativos. Para la presente investigación, se considera que la expresión podrá utilizarse únicamente al referirse al principio comunicativo de la música, es decir, la interpretación es “correcta” ò “incorrecta”, si cumple o no con su objetivo comunicativo.

Desde la perspectiva de la formación en Canto Lírico, el estudiante debe incurrir en una constante lucha por hacer de su interpretación un producto aceptable por el medio académico musical de tradición occidental, en muchos casos sin tener pleno conocimiento de los postulados estéticos que en la presente investigación se buscan dilucidar, sin reconocer su importancia y lamentablemente, siguiendo como única premisa técnica e interpretativa, el juicio del maestro de canto, sumamente importante, pero insuficiente de no complementarse con una postura bien fundamentada por parte del interprete. En el peor de los casos, no se suscitarán preguntas importantes para la labor musical, por ejemplo ¿cómo se desea interpretar una obra del Periodo Romántico en pleno siglo XXI?, ¿refleja la obra el ideal comunicativo del intérprete y su verdad dentro del contexto actual? Lastimosamente, no suele darse la importancia necesaria a este tipo de preguntas, ni desarrollo a las mismas.

Junto a ello existe una generalizada despreocupación respecto al carácter comunicativo de la música y los contenidos adscritos al repertorio, en muchos casos debido a las barreras idiomáticas, problemas de dicción, una deficiente expresión corporal, la incapacidad de

transmitir ideas de manera eficiente, entre otros problemas y limitaciones comunes a los que muchos estudiantes de Canto Lírico y en general, de música, están expuestos.

Formulación del Problema

¿Cuáles son los recursos técnicos, artísticos - literarios y comunicativos necesarios para la interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico?

Objetivos

Objetivo General

Determinar los recursos técnicos, artísticos - literarios y comunicativos para la interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico a partir del conocimiento estético musical de dicho periodo y de elementos de la Teoría de la Acción Comunicativa extendidos a la música.

Objetivos Específicos

- Identificar los postulados estéticos musicales del Periodo Romántico y sus recursos técnicos, artísticos - literarios y expresivos para la interpretación del repertorio para Canto Lírico de este periodo histórico.
- Determinar cómo las Pretensiones de Validez, elementos descritos en la Teoría de la Acción Comunicativa, pueden incidir en la interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico.

Justificación

Una de las premisas fundamentales para la interpretación de una pieza musical perteneciente a un determinado periodo histórico, es el conocimiento de los postulados estéticos de la época, sin ello resulta imposible establecer los recursos necesarios para una interpretación coherente. Además, se cree necesario que la interpretación cuente con herramientas que enriquezcan al discurso musical en todas las formas en las cuales el intérprete cumpla con la premisa de la música como un elemento artístico de carácter comunicativo.

El aporte que la presente investigación hace a la música, y particularmente al Canto Lírico en su etapa de formación a nivel de pregrado, y con mira a su uso permanente a lo largo de toda una carrera profesional, parte del estudio de los postulados estéticos musicales del Periodo Romántico en relación con la lectura de su literatura vocal desde aquello que ciertos elementos presentes en la Teoría de la Acción Comunicativa pueden aportar; así mismo del enriquecimiento del discurso musical y la intención de aportar en la construcción de una interpretación coherente con los mencionados postulados, sin dejar a un lado la importancia de reconocerse como individuos pertenecientes al siglo XXI y en consecuencia responsables de la circulación de dicha música de acuerdo a las necesidades comunicativas de la actualidad, así como también de su conservación.

(...) la música después de su creación necesita siempre para actualizarse la figura del intérprete, al igual que sucede con otras artes, como el teatro. Pero, sin duda, el intérprete de música presenta características que lo distinguen de cualquier otro tipo, dada la dificultad de su labor, el altísimo grado de especialización requerida, la delicadeza y la

responsabilidad de la que se ve investido, desde el momento en que se le confía la tarea de hacer vivir la obra musical y comunicarla al público, desde el momento en que sin él la obra musical es muda, se hace inexistente. Y, finalmente, por lo que se refiere a quien escucha, la música, aun careciendo de elementos figurativos, aun no reproduciendo nada concreto, aun estando desprovista de virtud imitadora alguna, produce un impacto emotivo también para el aficionado más ignorante y carente de facultades musicales específicas desconocido en cualquiera de las demás artes. (Fubini, 2008, pág. 19)

De ésta forma, los estudiantes de Canto Lírico a partir del nivel de pregrado, cantantes especializados en el repertorio del Periodo Romántico, maestros de canto, directores musicales, directores de escena (para el caso de la ópera), músicos instrumentistas y el público en general, pueden beneficiarse al conocer todo aquello que los postulados estéticos musicales lograron gestar; también, todo aquello que el repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico tiene para comunicar, y como tal producto artístico puede configurarse a la actualidad.

El área de desempeño de la presente investigación se permeará del acontecer histórico y en casos muy específicos de algunas experiencias vitales de compositores o intérpretes, sin embargo, es necesario aclarar que los elementos anteriormente mencionados representan en comparación a la magnitud de los postulados estéticos, sólo algunos elementos que, si bien forman parte de la evolución estética, constituyen únicamente una pequeña herramienta de conocimiento de contexto. La anterior aclaración se realiza pues es común encontrar interpretaciones basadas únicamente en conjeturas obtenidas a partir del contexto histórico, y no de la estética del periodo; si bien guardan una estrecha relación, no son iguales. Así, se busca realizar un trabajo que enriquezca al ámbito de la interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico.

Lo que para Hanslick era el fruto de un error o de una confusión (el confundir el plano estético con el histórico), para Hegel constituía el punto cardinal de su propio pensamiento. El cruce del plano estético y filosófico con el histórico no es casualidad o un despiste, sino que representa el fundamento de la posibilidad de un discurso sobre el arte y sobre la música. (Fubini, *El Romanticismo: Entre Música y Filosofía*, 1999, pág. 117)

El conocimiento holístico de los mencionados postulados estéticos, junto a la construcción técnico vocal y la aplicación de ciertos elementos de la Teoría de la Acción Comunicativa extendidos a la música y al Canto Lírico, son pertinentes y la presente investigación puede destacarse por la simbiosis de sus elementos esenciales, la Estética, la Técnica y la Comunicación.

Marco de Antecedentes

Para la presente investigación se han tenido en cuenta los siguientes trabajos; el primero del ámbito local y el segundo, del ámbito nacional. A pesar de que ninguno de ellos tiene como premisa fundamental el estudio de la Estética del Periodo Romántico, ni tampoco un mínimo acercamiento a la Teoría de la Acción Comunicativa, fundamentan su contenido en elementos analíticos de corte musical, artístico - literario y contextual de provecho para la presente investigación; el mencionado aporte será explicado inmediatamente después de cada resumen analítico de la investigación.

Recital Interpretativo de Canto

Grace Criollo Guevara, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto, 2013

La formulación del problema plantea: ¿Qué aportes formativos musicales se generan en el cantante a partir del estudio de la forma, estructura musical, actividad armónica, melódica, rítmica y técnicas compositivas de las obras a interpretar en el recital de canto contemplado?

El objetivo general del trabajo en mención fue identificar los aportes formativos musicales que se suscitan a partir del estudio de la forma y estructura musical, actividades armónicas, melódicas, rítmicas y las técnicas compositivas de las obras a interpretar.

Las teorías en las cuales se basó el trabajo fueron tomadas de la siguiente bibliografía:

- ‘‘Música Viva’’ - Spence.
- ‘‘Hablan los sonidos, suenen las palabras’’ - Fischer - Dieskau.

- “Canto - Dicción - Foniatría Estética” - Perelló, Caballe y Guitart.
- “El canto y sus secretos” - Calzadilla.
- “Tao de la voz” - Chun - Tao Cheng.
- ”Música y terapia” - Córdoba.
- “Musicoterapia” - Crandall.

Las conclusiones a las cuales llegó la autora fueron en primera instancia, reconocer la importancia de hacer evidentes aquellos aspectos que están comprometidos en el estudio musical de una obra vocal y que son relevantes en el proceso formativo de un cantante. Así mismo reconoció que el estudio musical de las obras se constituye como un gran soporte al momento de realizar el estudio individual de las partituras pues despierta en el estudiante el valor de la observación, el análisis, el desarrollo de su sensibilidad, la autonomía en la toma de decisiones en la búsqueda de su propia verdad frente a la interpretación y la práctica de los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera. Finalmente, la autora afirma que el trabajo no busca conceptuar como buena o mala la interpretación de una obra vocal, pues las opiniones frente a una interpretación pueden ser variadas y subjetivas, por esta razón sólo se enfoca en la importancia de analizar el contexto musical de una obra antes de ser interpretada.

El aporte que el primer antecedente hace a la presente investigación está en concluir que el estudio musical de cualquier obra a interpretar sienta las bases para una mejor interpretación; la autora lo plantea en términos estrictamente musicales, elementos de uso parcial para la presente investigación, sin embargo sostiene como resultado un elemento esencial, <<la autonomía en la toma de decisiones por parte del interprete, en la búsqueda de su propia verdad frente a la interpretación>>, es decir la capacidad de reflexionar respecto a una pieza musical desde la

perspectiva del cantante en la actualidad. Junto a ello, destaca la importancia del análisis como elemento formativo y se constituye entonces como un elemento fundamental para la interpretación, tema que en la presente investigación es defendido.

Interpretación Vocal y Pianística de 16 Lieder de Schubert con Textos de Goethe

Ligia Monsalve y Astrid Martínez, Universidad de Antioquia, Medellín, 2006

El trabajo pretende realizar un recorrido histórico por la Estética del Romanticismo temprano, época a la cual pertenecen dieciséis de los sesenta y nueve Lieder compuestos por Franz Schubert, género sublimado por dicho compositor junto a la influencia de Wolfgang Von Goethe.

El objetivo general del trabajo consistió en realizar una interpretación vocal y pianística de 16 Lieder de Franz Schubert con textos de Wolfgang Von Goethe.

Las teorías en las cuales se basó el trabajo fueron extraídas de la siguiente bibliografía:

- ‘‘Schubert’’ - Merek.
- ‘‘Schubert - Discografía recomendada - Lieder comentados’’ - Reverter.
- ‘‘Música y lenguaje en la estética contemporánea’’ - Fubini.
- ‘‘Hablan los sonidos, suenan las palabras’’ - Fischer - Dieskau.

Se llegó a las siguientes conclusiones, tanto Schubert como Goethe son de una grandeza desbordante, y a medida que se profundiza en el conocimiento sobre ellos, se nota con más claridad. Son dos genialidades distintas; la del poeta denota el interés por la existencia humana y lo evidencia desde el arte, la ciencia, la política y el misticismo, a la manera propia de un filósofo.

En Schubert se manifiesta el genio innato del artista; su obra se siente transparente y parece que sólo tuviera que materializarse porque existe con madurez y fuerza interior.

La interpretación es un proceso que demanda tiempo de elaboración, comprensión y maduración. Así mismo, cada interpretación será distinta, así sea el mismo intérprete y las mismas obras, esto es, por el devenir natural al cual pertenece la especie humana.

El aporte que realiza el segundo antecedente está en servir como ejemplo parcial de algunos cometidos a realizar en la presente investigación. El trabajo, que realiza un recorrido histórico por la Estética del Romanticismo temprano utilizando la música de Franz Schubert resulta totalmente pertinente, pues el mencionado compositor se constituye como uno de los pilares del mencionado periodo en su época temprana y sin duda representa a través de su trabajo una parte importante de la Estética Musical del Periodo Romántico.

La pertinencia para la investigación de dicho antecedente está también en concluir que la especie humana pertenece a cierto devenir el cual no permite realizar una interpretación igual de un repertorio incluso por el mismo interprete, pues a pesar de que la Estética del periodo en cuestión ya se encuentra constituida, el factor humano de cualquier interprete de la actualidad, contribuye a recalcar un elemento que si bien no se ha mencionado de forma directa, es también importante, es decir, el hecho de que como individuos, incluso al representar las mismas obras en diferentes ocasiones, creadas y representadas desde hace dos siglos atrás, la lectura emocional de cada momento es la base para la construcción de la interpretación, como individuos pertenecientes al siglo XXI.

No es posible negar el conocimiento estético que proviene de siglos anteriores, y representa un acto de respeto y responsabilidad tomarlo y volverlo parte de cualquier producto artístico actual, así mismo tampoco es posible negar la pertenencia de los individuos de la actualidad a una época diferente, el siglo XXI. La lectura desde la perspectiva actual puede entonces transformarse de acuerdo a las necesidades comunicativas de cada momento y para

cada repertorio, por ejemplo, de un compositor a otro; y si bien la Estética del periodo ya está constituida, se piensa que sustenta su razón de ser en la sublimación de la música de la mano del sentimiento humano, elementos que se ven evidenciados en la obra de Schubert y que para la presente investigación, constituyen un gran ejemplo de lo que en ella se busca realizar.

Marco Teórico

Para la presente investigación, han sido tenidos en cuenta algunos trabajos teóricos del musicólogo italiano Enrico Fubini y la construcción técnico vocal propuesta por el cantante y pedagogo estadounidense Richard Miller. La sección final abarca algunos elementos de la Teoría de la Acción Comunicativa del filósofo alemán Jürgen Habermas; serán abordados de forma individual y en cada caso se explicará su pertinencia para el presente trabajo.

Estética de la Música, Enrico Fubini

Es esencial para la presente investigación comprender a la Estética Musical y por supuesto entender cómo influye directamente en dicha actividad artística. Además, evidenciar específicamente cómo ésta configuró a la literatura musical del Periodo Romántico.

Se recomienda no confundir a la Estética Musical de un periodo con elementos provistos por el contexto histórico del mismo, pues éstos sólo delimitan aquellos acontecimientos que definieron su transición. Por su parte, la Estética Musical va más allá, pues bajo su entendimiento se encuentran todos los postulados que dieron cohesión a su razón de ser, y así mismo los recursos técnicos, artísticos - literarios y comunicativos que en el presente trabajo se busca determinar.

Para empezar, ¿de dónde proviene la concepción de estética?, será tomada en cuenta la definición proporcionada por Enrico Fubini:

(...) la misma estética nace como disciplina filosófica autónoma, como es sabido sólo a finales del siglo dieciocho, y la estética de la música se configura como una especificación ulterior de la estética no antes de mediados del diecinueve, con el famoso ensayo de E. Hanslick: *De lo bello en la música* (1854). (Fubini, 2008, págs. 15, 16)

Es posible determinar que el estudio de la Estética Musical es una disciplina más o menos reciente, que se consolida durante el siglo XIX, es decir, durante el Periodo Romántico de la música, y que por lo tanto sentará sus primeros precedentes en el estudio y la reflexión sobre la música perteneciente al mismo periodo. De igual forma es necesario tener en cuenta la siguiente consideración referente a los alcances temporales del estudio estético musical.

La estética musical en sentido estricto, esto es, el estudio fundamentalmente estético de la música, [que] resulta ser, por consiguiente, extremadamente simplificadora y sólo podrá, como máximo, centrarse en un periodo muy concreto del pensamiento musical, prácticamente estos dos últimos siglos, la época en la que, con el nacimiento y desarrollo del pensamiento idealista, el valor estético se ha convertido en un valor autónomo, digno de una consideración independiente. (Fubini, 2008, pág. 23)

Ahora, ¿qué es exactamente la Estética Musical? y ¿cómo ésta define por completo la concepción de la música en uno u otro periodo? “(...) se define a la Estética Musical siguiendo criterios más empíricos y caracterizamos como formando parte de la disciplina a cualquier tipo de reflexión sobre la música, sobre su naturaleza, sus fines y sus límites.” (Fubini, 2008, pág. 16)

Posterior a las consideraciones conceptuales respecto al campo de la Estética Musical, Fubini realiza una breve comparación de ésta con las demás artes, y toma como punto de partida al compositor Robert Schumann (1810 – 1856), dicha comparación llevará a una posterior profundización en tanto el contexto artístico es fundamental en el entendimiento de la historia del pensamiento musical, que llevó a la concepción de la Estética.

Detrás de Schumann había, por contra, toda una tradición cultural que durante siglos había venido considerando la música como una forma de expresión aparte y, en cualquier caso, inferior a las otras artes y que, con frecuencia, la había entendido casi como un oficio, con muy poco en común con el mundo artístico. (Fubini, 2008, pág. 17)

La anterior aclaración se realiza pues se considera pertinente entender cómo la música toma relevancia como arte y no como oficio sólo hasta inicios del siglo XIX, y se considera a Schumann un punto de referencia para ello. Esta toma de relevancia de la música definirá por completo el ideal estético primordial del periodo, el cual será descrito posteriormente.

Desde ya se debe tener en cuenta que, al tratarse de un campo susceptible a tan diversas opiniones o tomas de partido, las consideraciones a tratar a continuación serán en todo caso variadas y propensas a debate en torno a las mismas. Sobre todo, serán tenidas en cuenta aquellas que enriquezcan los objetivos aquí planteados.

La breve comparación de Fubini suscita en su discurso una revisión histórica del pensamiento musical (reflexiones en torno a la misma), y determina muy pronto uno de los factores que permiten al estudio de la Estética Musical orientarse hacia los aspectos específicos y característicos de una determinada época. ‘No se trata sólo de una mera cuestión de énfasis: en

realidad, privilegiar un aspecto de la música en detrimento de otro significa ya decantarse por una muy determinada concepción de la música misma.” (Fubini, 2008, pág. 21) Dicho privilegio, responsable de la transformación de la música a través de las épocas, está directamente relacionado con las condiciones y contextos socio culturales en las cuales la música se desarrolla, respondiendo en todo caso a las necesidades de su época.

(...) es indudable que, si la música ha suscitado el interés y ha atraído la atención en ámbitos de pensamiento tan diversos, esto significa que ella misma se constituye como una realidad multiforme y bien aquilatada, que puede ser legítimamente contemplada desde muchos ángulos distintos. Obviamente, no resulta casual que cada época histórica haya privilegiado un aspecto de la música más que otro: la búsqueda de un hilo conductor para esta complicada aventura del pensamiento puede partir, precisamente, de la constatación de que la atención al arte de los sonidos se ha venido dirigiendo siempre hacia los aspectos más acordes con los intereses prevalecientes en cada época. (Fubini, 2008, pág. 22)

Posteriormente, Fubini categoriza tres dimensiones estéticas de la música. La primera de ellas es la concerniente a la relación Música – Poesía:

Música y poesía, además de ser ambas artes del tiempo y no del espacio, son también artes que se establecen sobre la posibilidad de articulación del sonido, sobre una elección de sonidos pertinentes con la consiguiente exclusión de otros no pertinentes, dentro de una cierta lengua, de un cierto estilo, de una cierta cultura. (Fubini, 2008, pág. 29)

Esta elección de sonidos pertinentes y no pertinentes tanto en música como en poesía, goza en la música descriptiva, de la cual hace parte el repertorio para Canto Lírico, de la capacidad de articular conexiones entre aquello que se desea comunicar en la relación de un texto con su musicalización, este tema en específico se complementará a través de la Teoría de la Acción Comunicativa en un apartado posterior, sin embargo se establece desde ya la poderosa relación de las mencionadas disciplinas, relación que permite al interprete ejercer un discurso sobre una temática puntual, abierta a discusión pero enmarcada en una serie de contenidos y significados específicos.

Quizá la fascinación ejercida por el canto y la música vocal en general radique en el hecho de que quien escucha se ve llevado a participar, al mismo tiempo, de los dos lenguajes; pero también es cierto que tiende de modo inevitable a dejarse arrastrar, según el estilo musical, según el texto poético, del uno al otro, sin poder renunciar completamente al lenguaje restante, al que se pretendería dejar entre paréntesis. Podría decirse que en la música vocal la melodía desearía, en cierto sentido, poder asumir las características significativas de la palabra, la precisión a la hora de denotar objetos y, sobre todo, sentimientos; y, por el contrario, la palabra ansiaría poder asumir la libertad alusiva de la música, su lirismo y su libre desplegarse en la intensidad expresiva de la línea melódica. (Fubini, 2008, págs. 29, 30)

La siguiente categoría definida por Fubini es la relación Música – Matemáticas, sin embargo, las definiciones tratadas en el apartado se consideran irrelevantes para la presente investigación, pues abordan una temática no relacionada a los objetivos planteados, al partir de

una reflexión completamente orientada hacia el hecho de que “Las especulaciones científicas y matemáticas sobre la música se fundan en el principio de que el sonido es un fenómeno físico mensurable con exactitud.” (Fubini, 2008, pág. 31) Se considera que el tema no guarda relación con los propósitos comunicativos o significativos a determinar.

La última de las categorías tratadas por Fubini es la concerniente a la relación Música – Significado. En ella la principal consideración está definida por la idea de un discurso musical enmarcado en dos partidos que definen claramente y de forma diferenciada los objetivos de dicho discurso. Estas tomas de partido, totalmente válidas, se decantarán por lo que puede definirse a partir de la relevancia de su contenido temático o emocional, el cual, se piensa que en la actualidad puede actuar de forma simultánea.

Podríamos hablar de dos tesis contrapuestas, que han ido enfrentándose de distintas maneras a lo largo de la historia del pensamiento musical: por una parte, nos encontramos con quienes sostienen una concepción ética en sentido amplio, según la cual la música incide en nuestro comportamiento, influye en nuestros sentimientos o, como diremos en tiempos más recientes, expresa nuestros sentimientos; por otra, hablamos de los que apoyan una concepción más hedonista de la música, según la cual el arte de los sonidos tendería, más bien, a producir un placer sensible cuyo fin se agotaría en sí mismo, no estando, por tanto, dirigido ni a producir conocimiento, ni a transmitir información de ningún tipo ni a expresar nada en absoluto. En cada una de las dos tesis habría, sin duda, muchos matices dignos de ser mencionados, al igual que cabría hablar de posturas que podríamos definir como intermedias o de compromiso; no obstante, tal división puede ser

útil para identificar en el debate histórico las posiciones más extremas, que resultan más fácilmente reconocibles dado el mayor relieve filosófico que exhiben. (Fubini, 2008, págs. 33, 34)

Por supuesto, serán las concepciones estéticas relacionadas con la poesía y con el significado quienes para la presente investigación influyen de forma determinante, en tanto la mixtura descrita en la primera, potencia el sentido textual de las obras musicales y esto, determina lo que puede ser suscitado en los participantes de un encuentro musical a través de la segunda, concepción que incluso teniendo dos matices dignos a considerar, se piensa es trascendental en el propósito comunicativo de la música en tanto incide de una u otra forma en la construcción mental de los participantes.

Para el caso del repertorio para Canto Lírico, dicho propósito comunicativo responde a una serie de significados, es decir aquello que expresa, que necesita ser emitido o dicho desde lo musical, lo artístico o lo literario. Sin embargo, resultaría sin sentido pretender que la música sólo es capaz de transmitir una cantidad finita de contenidos. Incluso en el sentido descriptivo de la música con texto, las posibilidades significativas son colosales, por una parte, debido a la atemporalidad de los mismos; una idea que quiso expresarse en el siglo XIX, puede hoy en día ser interpretada de la misma forma, o puede tener una lectura completamente diferente a partir de las experiencias vitales heredadas del siglo XX y XXI. La comunicación de la música resulta entonces subjetiva, aunque por supuesto puede categorizarse parcialmente bajo las concepciones estéticas ya mencionadas; y totalmente sobre los elementos a describir en la sección que trata a la Teoría de la Acción Comunicativa.

Por otra parte, y tomando como referencia el hilo conductor propuesto por Fubini, su teoría prosigue con una serie de reflexiones sobre la historicidad de la música. Es necesario resaltar que la música es definida como un arte del tiempo y no del espacio, lo cual plantea un reto aún más grande en términos de desempeño discursivo; por ello requiere de una preparación que si bien culmina con la interpretación, ésta tiene una duración determinada en el tiempo que se desea cuente con la fortaleza necesaria para permanecer indefinidamente en la mente de los sujetos involucrados en el acto comunicativo musical, sembrando ideas que puedan prosperar en infinidad de conclusiones y motivaciones posteriores.

Si hoy en día las catedrales románicas o góticas son monumentos arquitectónicos a los ojos de cualquiera, algo de lo que puede gozar cualquier persona de una cultura media a pesar de la distancia que los separa de nosotros, mientras que, por el contrario, un fragmento de canto gregoriano o una canción trovadoresca nos suenan tan irremediabilmente lejanos psicológicamente, ello no depende solo del hecho de que los primeros permanecen en el espacio y los segundos se disuelven en el tiempo. (Fubini, 2008, pág. 38)

Dicha aclaración se considera pertinente ya que es necesario entender desde dónde parte la reflexión sobre la música, posteriormente llamada Estética de la Música. Si bien el presente trabajo no propende al estudio riguroso de la historia de la música, el cual, como se ha mencionado previamente se constituye como una disciplina aparte, es necesario comprender la historia del pensamiento musical, es decir la forma en la cual los individuos involucrados o no en dicha práctica han ido reflexionando en torno a ella y a la evolución de lo que fue considerado

como un oficio hasta su exaltación como arte en el Periodo Romántico, época que a la investigación compete.

Inicialmente se describirá cómo la práctica musical en occidente, si bien es inherente al hombre, parte desde la marginalidad. Sin embargo, existe también una dualidad en dicho menosprecio; ha de tenerse en cuenta la idea antigua de que existen dos tipos de música, la mundana y la humana, músicas que tienen papeles completamente diferentes en el pensamiento musical antiguo, según el cual la música mundana es aquella música pura producida por las relaciones armónicas de los mundos o astros, y la música humana es aquella música marginal producida por los seres humanos, música que no es digna de mayor aprecio. Dicha marginalidad de la producción musical es por supuesto relacionada al músico, quien en la antigüedad es considerado como no más que un simple peón, incluso carente de intelecto.

Desde Pitágoras hasta épocas cercanas a la nuestra, la música se ha encontrado con un extraño destino en la historia de la cultura occidental: por una parte, se ha visto marginada como arte menor, como ejercicio manual carente de implicaciones intelectuales, como arte servil; por otra, ha sido revaluada hasta lo más alto en su dimensión no audible, no tangible, esto es, como pura abstracción, como ese cálculo reflejo de las armonías cósmicas más secretas, como filosofía primera, símbolo que remite a la esencia misma del mundo. (...) El resultado de esta curiosa fractura es que, a través de los escritos de los filósofos, se puede reconstruir una especie de historia de la música o, mejor dicho, una historia de la teoría, del pensamiento, de las discusiones

musicales, desde la antigüedad más remota hasta las épocas más recientes, pero sin poder conocer nada sobre la producción musical en sí misma. (Fubini, 2008, pág. 42)

El problema planteado posteriormente por Fubini es aquel que puede ser previsto de la afirmación previa. Se cuenta con demasiadas teorías musicales propuestas en muchos casos por filósofos, teorías extremadamente diversas, que exhiben en infinidad de formas distintas reflexiones sobre la esencia de la armonía, de la música, de su sentido y su relieve filosófico, pero se carece en gran medida, especialmente en lo que concierne a la antigüedad, de bibliografía dedicada específicamente a sistematizar mucha de la producción musical lograda en dicha época, y así mismo a especificar cómo sonaba dicha producción, adicionalmente, cuál era su sentido o propósito en los diferentes contextos socio culturales. Conocimiento que permitiría a la historia del pensamiento musical determinar con mayor alcance y precisión el papel desempeñado por la música, y para el caso del presente trabajo, la música vocal, desde lo poético y significativo, hacia lo comunicativo.

Como se ha sugerido, a partir del Periodo Romántico, la marginalidad de la que sufre la música humana y el músico desaparecen casi por completo, y es reconocido el altísimo grado de especialización del cual el músico requiere para la práctica de su labor. Tanto compositores como intérpretes adquieren una nueva posición frente a las demás artes; además se ven provistos de la grandiosa capacidad para traspasar fronteras espaciales y temporales.

Incluso en el caso de la música vocal, la cual goza del acompañamiento textual a la música, nunca los distintos idiomas han sido un impedimento para la transmisión de ideas. Por supuesto en algunos casos puede resultar más complicado que en otros, por ejemplo, ante públicos menos

preparados, familias lingüísticas diferentes, textos de alta complejidad, entre otros. De ahí el objetivo del presente trabajo.

La transmisión de la música parece, por una parte, requerir el máximo de especialización, de doctrina, de escuela; por otra, debemos reconocer que, quizá gracias a su apelación a las más profundas raíces instintivas, a conocimientos más inmediatos y menos mediatizados por la cultura y a su fácil memorización, la música se comunica, se expande, se transmite de un pueblo a otro, rompiendo con frecuencia barreras, fronteras políticas, geográficas y lingüísticas con una agilidad y dinamismo desconocido por las otras artes. (Fubini, 2008, pág. 47)

Fubini concluye la sección afirmando:

La música tiene su historicidad, derivada de su modo distinto de vivir la propia historia, de insertarse en ella y de entrar en relación con las otras artes y la cultura en general. Cualquier reflexión sobre la música, en un plano filosófico, histórico, antropológico o teórico, no puede no tener en cuenta esta situación existencial totalmente particular; y, por otra parte, la estética musical, en cuanto reflexión sobre la naturaleza de la música, no puede sino verse fuertemente condicionada por este particular status que ha venido caracterizando durante siglos al arte de los sonidos. (Fubini, 2008, págs. 48, 49)

De esta forma y habiendo abordado a la Estética Musical y a una pequeña parte del campo de la comunicación a partir de las reflexiones estéticas, el objetivo del presente trabajo puede verse más cerca a partir del uso de los elementos anteriormente mencionados como base para el enriquecimiento de la interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico.

Se ha hablado de la Estética y de la Comunicación, pero ¿cómo fue que estos elementos interactuaron durante el siglo XIX para consolidar lo que se entiende hoy en día como el postulado estético primordial de dicho periodo? Es la sublimación del arte musical como elemento artístico de la más grande capacidad comunicativa y expresiva la característica que para los románticos define su principio de existencia, su esencia, su postulado estético primordial. “La verdadera música colma, mejor que las palabras, el alma con miles de cosas. No es que los pensamientos que se expresan mediante la música que amo sean demasiado indeterminados como para expresarlos con palabras, sino, al contrario, demasiado definidos” Félix Mendelssohn, Carta a Marc - André Souchay, 1842. La afirmación de Mendelssohn respecto a la grandiosa capacidad de la música para comunicar mejor que las palabras, clara referencia a la mencionada sublimación, no quiere decir que la música con palabras sea incapaz de expresar los antedichos “pensamientos demasiado definidos”, simplemente hace referencia a todo aquello que no puede ser expresado a través del lenguaje verbal. La anterior aclaración respalda a la música vocal, razón de ser del presente trabajo.

Por su parte, la música instrumental del Periodo Romántico representa en sí misma el principio de efectiva y trascendental capacidad comunicativa del que aquí se ha hablado, en cuanto al principal postulado estético romántico; sin embargo, la música vocal con texto fue también capaz de trascender de forma significativa y de coheredar el mencionado principio. “Por

tanto, el esfuerzo de los románticos será el de encontrar un ámbito expresivo propio de la música, gracias al cual encuentre no sólo una diferenciación, sino también un privilegio en relación con las demás artes''. (Fubini, 2008, pág. 122)

El Romanticismo: Entre Música y Filosofía, Enrico Fubini

Se ha hablado sobre la concepción estética, sobre la comunicación y sobre cómo estos elementos interactuaron para dar cohesión al principal postulado estético musical del Periodo Romántico, es decir, la sublimación del arte musical; a continuación, se profundizará en elementos de indiscutible importancia para el mencionado periodo con el objetivo de establecer más claramente y en detalle todas aquellas reflexiones que fueron trascendentales para la música del siglo XIX.

Inicialmente es preciso citar una referencia que tiene su origen en el Clasicismo, con la figura trascendental que representa Wolfgang Amadeus Mozart no sólo en la historia de la música en general, si no también, en la influencia que su obra vocal ejerció en el periodo que le procedió. Si bien, se encuentra en Mozart a un compositor reconocido por su magistral y numerosa obra, la cual abarca todos los géneros de su época, para efectos de la presente investigación, se tendrá en cuenta únicamente a su obra vocal, siendo ésta sustrato de aprendizaje técnico vocal e interpretativo de todas las generaciones que continuaron con la interpretación de su legado musical, y que hasta hoy en día ocupan primeros lugares en los charts de representaciones anuales a lo largo del mundo, especialmente las óperas compuestas hacia el final de su vida y sus obras de carácter religioso.

No sólo el legado musical de Mozart habría de definir ciertos parámetros técnicos e interpretativos para el Canto Lírico, en realidad, y en concordancia con la influencia al Romanticismo que se pretende explicar, es la conexión de la palabra con la música,

cuidadosamente elegida y aplicada a la frase musical, lo que en la expresividad deseada y que es respetada a lo largo de todo el Romanticismo, se consolida con la obra vocal de Mozart.

La capacidad de Mozart para combinar texto con música nace a temprana edad y puede ya evidenciarse con sus primeras óperas; dicha capacidad se desarrolla a lo largo de toda su carrera y tiene su culmen en sus títulos más conocidos como son *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan Tutte*, *La Clemenza de Tito*, *Die Zauberflöte*, y en lo religioso, la *Misa en Do Menor*, la *Misa de Coronación* y el *Réquiem*, entre muchísimas otras obras.

La poesía – escribía [Mozart] a su padre en una carta de 1781 – debe ser una <<hija obediente>> de la música. Esta sumisión de carácter ambiguo es precisada más adelante por el propio Mozart, quien se hallaba muy lejos de pretender negarle al melodrama sus exigencias dramáticas y teatrales, sino que, más bien, pretendía ratificar éstas, pero no en términos racionalistas. La música debe convertirse en el centro en torno al cual se condense la acción dramática, lo que explica la atención y el cuidado que Mozart ponía en la elección de libretos y libretistas. <<Tanto más habrá de gustar una ópera – prosigue Mozart dentro de la carta aludida – cuanto mejor elaborado esté el plan de trabajo y si las palabras se han escrito en función de la música y no de esta o aquella miserable rima [...]. (Fubini, 2005, pág. 269)

Al sentar dicho precedente, trascendental en los términos expresivos que se ha descrito, ha de tenerse en cuenta ahora, la dicotomía que se genera entre música instrumental y música vocal, estando éstas bien diferenciadas durante el Periodo Romántico, pero no por eso desligadas de un mismo postulado estético:

(...) el romanticismo, por un lado, ha visto el triunfo del sinfonismo, de la música de cámara, del piano y en general, de todas las formas proclamadas como música pura, que rehúyen de todo contacto con otros tipos de expresión artística y entre todas sobre todo de la poesía, según los dictámenes de tantos filósofos y escritores románticos. Por otro lado ¡ninguna época ha conocido nunca un florecimiento liederístico tan intenso como el Romanticismo y cuantos grandes poetas han proporcionado espléndidos textos a los músicos para que éstos les pusieran música! (Fubini, 1999, pág. 34)

Es posible determinar que, en medio de la música como arte, existe una cierta distinción entre la música pura y la música descriptiva, entiéndase para el presente trabajo, la música instrumental y la música vocal del Periodo Romántico respectivamente. Si la música del Periodo Romántico, entendida ya como arte, y fundamentada en el postulado estético de su sublimación ante otras artes, ¿a qué se debe la distinción en ocasiones incisiva entre la música instrumental y vocal? y ¿representa esta distinción un cambio para los efectos interpretativos que aquí se pretenden evidenciar? En realidad, la respuesta no contradice al propósito de la investigación, pues como es mencionado por Fubini:

La oportunidad, mejor dicho, la necesidad de que la música pueda ampliar su gama y su fuerza expresiva a través del beneficioso y fructuoso contacto y fusión con las otras artes y sobre todo con la poesía, el arte que sólo puede conferir a la música aquella plenitud que, de otro modo, le falta. Así pues, ¿música instrumental o música vocal? Parece una gran contradicción dentro de la cultura musical romántica y en parte, lo es y sería inútil

intentar disolverla y volverla vana dentro de un universo llano y racional. (Fubini, 1999, págs. 34,35)

Pese a la aparente distinción entre música instrumental y música vocal, el postulado estético que da soporte a todo lo que aquí se propone, no se ve afectado, por el contrario, se enriquece y da aún más fuerza a su razón de ser al validar que el contacto con otras artes resulta en todo sentido beneficioso, sobre todo con la poesía, mixtura que para el presente caso es trascendental, pues hace parte esencial de la literatura vocal, por ejemplo, en el Lied. ‘De hecho, encontramos muchos músicos que han producido obras de arte en el ámbito instrumental y han producido otras tantas obras de arte en el género vocal, baste el ejemplo de Schubert.’ (Fubini, 1999, pág. 35)

Habiendo esclarecido el tema anterior, se da paso al siguiente elemento fundamental al postulado estético del Periodo Romántico anteriormente establecido, la concepción de belleza:

En el fondo, todo el romanticismo musical nos da una imagen de una belleza no satisfecha de sí pero que se proyecta con ansia fuera de sí, a la búsqueda de lo que puede completarla, henchirla, satisfacerla en una tensión continua y espasmódica hacia el otro, hacia la historia, hacia el significado. (Fubini, 1999, pág. 119)

También ha sido tenida en cuenta la concepción de Eduard Hanslick (siglo XIX) respecto a lo bello en música; para él, lo bello musical ‘es una categoría metahistórica y ahistórica: no implica por sí mismo una preferencia por lo clásico más que por lo romántico.’ (Fubini, 1999, pág. 117) De esta forma se da por sentado un primer precedente respecto a la concepción de

belleza para el Periodo Romántico, no se trata entonces de un canon establecido, de un perfecto modelo a seguir, es por el contrario la obra de arte en sí misma la que debe autodefinirse como ‘bella’.

Esto sirve tanto para una como para otra dirección, incluye a Bach y también a Beethoven, Mozart y Schumann. Nuestra tesis, pues, no implica ni siquiera el indicio de una toma de partido. Todo el curso del presente estudio no prescribe, en general, <<lo que debería ser>>, sino que considera sólo <<lo que es>>; no se puede, por lo tanto, deducir de él ningún determinado ideal musical como verdadero concepto de lo bello, sino sólo demostrar igualmente qué es lo bello en cada escuela, incluso en las más opuestas. (Hanslick, 1971, pág. 65)

Hanslick reitera la verdadera asimilación de lo bello desde el espíritu que las obras encarnan, incluso podría decirse, desde el más primitivo impulso generado en el receptor; el cual creará una conexión inmediata con dicho espíritu, apelando a su sensibilidad, conmoviéndolo, motivándolo a llevar a la obra más allá del plano meramente sonoro con el propósito de vivenciar lo bello. Así, dicho receptor:

(...) tiene que detenerse únicamente en las obras de estos hombres, tiene que buscar qué hay de bello en ellas y por qué. (...) Por eso, en las Sinfonías de Beethoven, aún sin conocer nombre y biografía del autor, encontrará un ímpetu tumultuoso, una lucha, un deseo insatisfecho, un desafío de quien es consciente de su propia fuerza; pero que el compositor tuviera ideas republicanas, fuese soltero o sordo, y todos aquellos otros rasgos

que el historiador del arte añada como aclaración, la investigación estética no los recabará nunca de las obras ni deberá utilizarlos para apreciar éstas últimas. (Hanslick, 1971, págs. 64, 65)

Finalmente, y de forma referencial, se ejemplificarán dos matices dignos de consideración, en tanto, a pesar de su contraste compositivo, están enmarcados dentro de la teoría estética de Fubini, Ludwig Van Beethoven y Franz Schubert. El primero de ellos, punto de referencia en el desarrollo histórico de la música y personaje que de una u otra forma da paso al Periodo Romántico; el segundo, fiel representante de los postulados estéticos establecidos y adicionalmente, uno de los compositores más prolíficos de la literatura vocal. Para ello se cita las siguientes afirmaciones, suficientes para demostrar en sí mismas y de forma convincente el planteamiento anterior:

(...) en una visión quizá un poco esquemática, Schubert y Beethoven pueden ser propuestos, por muchos motivos, como los dos rostros opuestos del romanticismo. No se trata tanto de diversidad de personalidad (resulta casi obvio afirmar que las dos personalidades son antitéticas en muchos aspectos), sino sobre todo diversidad en la propia forma de entender el discurso musical, la forma, el devenir temporal de la música. (...) en la raíz de tantas contradicciones, dentro del romanticismo hay una alternativa fundamental en la forma misma de concebir la música que las figuras de Schubert y Beethoven pueden encarnar y de alguna manera simbolizar. (Fubini, 1999, pág. 69)

Sin embargo, si echamos un vistazo a cómo se desarrolló la historia de la música en el siglo del romanticismo es fácil darse cuenta de que, a pesar de todo, respecto al fuerte, volitivo, imperioso Beethoven, autoridad indiscutible, ha dejado una marca y un surco más profundo el moderado, femenino, retraído, solitario Schubert; y no es tanto una cuestión de estilo o de género musical: la influencia de Schubert se advierte en muchos músicos del siglo XIX en las estructuras más profundas y en la manera misma de concebir la obra musical. (Fubini, *El Romanticismo: Entre Música y Filosofía*, 1999, pág. 71)

The Structure of Singing, Richard Miller

A partir de su publicación, *The Structure of Singing* de Richard Miller se ha posicionado como uno de los trabajos más aceptados e importantes de cara al área técnico vocal. Su organización categórica y su claridad en cada uno de sus capítulos, permiten al cantante no sólo un buen uso del mismo, sino también, a cualquier lector, un acercamiento objetivo a la estructura del canto. Así, dicho aporte se establecerá como el segundo de los pilares teóricos que dan sustento a la presente investigación. Para ello, y de forma similar a la empleada previamente para describir las teorías relacionadas con la Estética Musical y la Estética Musical del Romanticismo, se explicará y ejemplificará la construcción técnico vocal que plantea Miller, y que en la presente investigación se considera apropiada para un adecuado ejercicio interpretativo del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico, y así mismo para una comunicación satisfactoria en el marco de lo que se ha planteado previamente.

En primera instancia es necesario establecer lo que para Miller es técnica. Dicho concepto es aquel que da pie para la subsecuente descripción teórica. Pareciera que, en la actualidad, el principal compromiso artístico de los músicos al rededor del mundo se ha construido con base en su desarrollo técnico e interpretativo, incluso en ése mismo orden. Se ha visto que, si bien dichos aspectos de la preparación artístico musical son sumamente importantes, existe una confusión categórica de los mismos, pues por lo general, estos son igualados como si se tratase de las dos únicas piezas de un rompecabezas; en realidad, la técnica puede ser entendida como un paso previo a la interpretación, la cual, para ser exitosa requiere de otros elementos de corte artístico - literario y expresivo, determinados a partir los conocimientos

estéticos musicales y comunicativos. Si bien el siguiente apartado está relacionado casi en su totalidad con la técnica, es necesario entender que dicho imaginario de la dualidad técnico – interpretativa, en realidad, hace parte de una estructura más grande, la estructura aquí propuesta.

Dicho lo anterior, se define lo que para Miller es técnica:

Técnica representa la estabilización de la coordinación deseable al cantar. La Técnica puede ser ‘‘computarizada’’ en el cerebro y el cuerpo del cantante. Ningún cantante debería jamás estar en duda de lo que va a suceder técnicamente en presentación pública, a menos que la enfermedad interfiera. (Miller, 1986, pág. 16)

Dicha coordinación al cantar está formada por varios elementos de corte anatómico y fisiológico que serán explicados posteriormente. Éstos deben trabajarse de forma individual a través de ejercicios cuya repetición dependerá enteramente de la habilidad particular del cantante para llevarlos a cabo, y que por la misma cultura de control anatómico dominante en occidente puede en algunos casos tardar más que en otros, adicionalmente se suman diferentes factores como el lugar de origen, y por ello diferentes configuraciones laríngeas establecidas por el lenguaje, la edad, el uso que se ha dado a la voz previamente y así mismo, las capacidades artísticas de cada individuo.

Posteriormente, y a medida que se logra dicha preparación anatómica y fisiológica, se procederá a realizar combinaciones que propendan a dicha coordinación. El repertorio por su parte juega un papel fundamental en dicho entrenamiento, pues dependiendo de épocas, estilos y compositores, los niveles de exigencia fluctúan. Por ello, la labor del estudiante y del maestro es escoger un repertorio coherente con los objetivos técnicos planteados en clase, en todo momento de una

exigencia considerable para el entrenamiento, pero realizable para el cantante en el punto de la formación en el que se encuentre.

Es importante aclarar que el periodo que describe la presente investigación, particularmente en su etapa tardía, baste el ejemplo de la literatura vocal escrita por Gustav Mahler o Richard Strauss, se considera como el culmen de la exigencia interpretativa y por ello técnica existente del mismo. Por eso mismo, la ejecución de dicha literatura vocal, asegura el dominio no exclusivamente de sí misma, si no también, de sus predecesores y sucesores, excluyendo únicamente a la literatura vocal del siglo XX que esté desligada de los procesos de fonación tradicionales.

Todas las marcas dinámicas son relativas para el alcance básico dinámico de cada composición individual y para el carácter del instrumento en ejecución. ¿Debería cualquier fortissimo en Mozart igualarse al de Berlioz, Strauss, o Mahler? (...) (Miller, 1986, pág. 176)

Para Miller, la importancia de la técnica radica en construir un instrumento eficiente en cada momento de la frase musical, de inicio a fin (onset and release). Es importante destacar que, para el autor norteamericano, siendo Estados Unidos uno de los focos para el estudio del Canto Lírico en el siglo XX y hasta la actualidad, las intenciones artísticas y estéticas del cantante están de alguna forma dadas por hechas. Por ello, las menciones a este tipo de elementos se limitan a la ejemplificación. Por el momento, bastará con decir que dichas intenciones artísticas y estéticas deben estar presentes en la interpretación del cantante desde el momento de su formación técnico vocal complementándose entre sí.

Es indudable que la condición humana de individualidad, plantea retos importantes en la formación técnico vocal del cantante, refiriéndose a las capacidades innatas de cada estudiante. Por ello, la concepción técnica a describirse a continuación, debe tomarse como una guía y en ningún caso como un manual de instrucciones, dicho por el mismo Miller, no ha conocido a nadie que aprenda a cantar con un libro. Inicialmente, el cantante deberá comprender y ejecutar los procesos fisiológicos necesarios para la construcción de su instrumento.

Incluso si el cantante tiene un profundo entendimiento del estilo musical, un temperamento imaginativo que sirve como vehículo para a expresión artística, y un instrumento vocal de promesa, estos atributos positivos no pueden ser percibidos por la audiencia si la mecánica de la técnica es defectuosa. No es suficiente para el cantante tener algo que decir; los medios para decirlo con facilidad deben estar presentes. (Miller, 1986, pág. xix)

La teoría de Miller es descrita en capítulos independientes que abarcan temas específicos de cara a la construcción técnica vocal, y son presentados casi de forma secuencial a lo que sería el proceso de fonación. Sin embargo, distingue cuatro sistemas generales que en su relación construyen el instrumento del cantante, como se ha dicho previamente trabajados desde la individualidad hacia su coordinación colectiva. Estos sistemas se denominan ‘Modos de actividad’ y son:

- Sistema energizante, comprende el mecanismo de poder, consiste de los sistemas inhalatorio y exhalatorio alojados en la cabeza y el torso.
- Sistema vibratorio, siendo la laringe el mecanismo en sí mismo.
- Sistema resonante, hecho de una serie de cavidades en relaciones cambiantes con el tono de la laringe.
- Sistema articulatorio, activado por los labios, dientes, mejillas y lengua, el cual debe coordinar y modificar el resto de las actividades engendradas por el resto del sistema respiratorio – fonatorio complejo.

(Miller, 1986, pág. xx)

Antes de explicar los elementos presentes en cada uno de los sistemas mencionados previamente es importante exponer un concepto clave a lo largo de la teoría de Miller, el equilibrio dinámico, refiriéndose a la libertad provista por la coordinación deseable del instrumento, dicho equilibrio es el punto medio entre la hiperfunción y la hipofunción del mismo.

Inicio y Liberación Coordinados

Estableciendo Equilibrio Muscular Dinámico a través del Inicio y la Liberación Vocal

Como se mencionó previamente, es importante considerar a la frase musical desde su inicio hasta su final o liberación (onset and release) dichos elementos parten de la concientización de la actividad muscular de la laringe previa y posterior a la fonación.

Existen tres tipos de inicio, el ‘ataque duro’ o ‘gruñido’ indeseable en la mayoría de los casos y de uso casi exclusivamente pedagógico, el ‘inicio suave’ o ‘susurro’ igualmente

indeseable y de uso pedagógico y en algunos casos expresivo; y finalmente el deseable “inicio balanceado” o “equilibrio muscular dinámico” el cual “es fisiológicamente a medio camino entre el ataque duro y el inicio suave.” (Miller, 1986, pág. 4) Dichos tipos de inicio se llevan a cabo a través del cierre de los pliegues vocales en el proceso de fonación, explosivo e intempestivo para el “ataque duro”, débil y semiabierto para el “inicio suave” y descrito de la siguiente forma para el “inicio balanceado”:

En el canto, el inicio [balanceado], ocurre sólo cuando la glotis se ha abierto completamente con la precedente inhalación. Esta abducción total de los pliegues vocales está seguida por un cierre limpio y preciso (de los mismos). (Miller, 1986, pág. 5)

Posteriormente, el aire que fluye a través de los pliegues (presión subglótica) permite que estos vibren permanentemente a través de la frase a cantar; dicha vibración se complementará con los otros sistemas en la construcción del sonido. Este proceso, a entenderse como un ciclo que se repite un determinado número de veces en cada pieza musical (en cada frase), resulta ser el mecanismo básico de fonación, y de su perfecta ejecución dependerá enteramente la calidad del canto.

Existen a su vez tres tipos correspondientes y equiparables de liberación; siendo la “liberación balanceada” la deseable; entendida como el proceso opuesto y de igual calidad al “inicio balanceado”.

“En el ciclo de inicio – liberación propiamente ejecutados, la calidad del sonido vocal será consistente de inicio a fin.” (Miller, 1986, pág. 19)

La Voz Cantada Soportada

Manejo de la Respiración en el Canto

Como cualquier otro instrumento, la voz requiere de una preparación en el espacio, y un ajuste físicamente perceptible con el cual lograr la perfecta disposición antes de proceder a su ejecución. Para el caso del cantante la postura será esencial previo a todo acto posterior. Dicha postura tendrá sobre todo repercusiones en el Sistema Respiratorio. Si bien, como casi todo en el canto depende de la anatomía del cantante e incluso en el apartado interpretativo de su intención comunicativa, las generalidades de dicha postura comprenden pies y rodillas a la apertura de la cadera, estando las rodillas desbloqueadas; cadera ligeramente hacia adelante; torso amplio y abierto y cuello y cabeza altos.

La “posición del canto” debe permanecer a lo largo del acto del canto. “Canta en la posición de la respiración – respira en la posición del canto” expresa la actitud postural. La postura no necesita ser alterada para la renovación de la respiración. (Miller, 1986, pág. 25)

El canto propende a la naturalidad, y la respiración no es la excepción, por ello, ésta no es más que una extensión o variación de sí misma, es decir, de mayor duración que en el discurso hablado.

Fonación y esfuerzo físico modifican el ritmo del ciclo respiratorio. En el canto, frase sobre frase ocurrirán cuando el ciclo respiratorio es drásticamente prolongado,

especialmente en su fase espiratoria. Para lograr un control hábil del manejo de la respiración para cantar, debe ser aprendida una coordinación especial de las fases del ciclo respiratorio (inhalación, inicio, duración de frase, liberación). (Miller, 1986, pág. 20)

Así, el mencionado ciclo respiratorio se describe de la siguiente forma: el aire ingresa al sistema por vía nasal u oral, dependiendo de las exigencias de la frase musical y el tiempo con el que se cuente para la preparación de la misma; dicho aire ingresa a los pulmones quienes se han extendido gracias al espacio generado por la acción del diafragma, músculo situado en su sección inferior, los músculos intercostales externos e internos, los músculos oblicuos en sus secciones laterales y a los músculos lumbares en la sección posterior del torso. La ventilación lograda en este punto (sistema energizante) generará la suficiente presión subglótica para permitir a los pliegues vocales su vibración constante y permanente.

La ventilación es más grande en los lóbulos inferiores del pulmón que en los superiores. Esto de acuerdo al hecho de que el movimiento de la parte superior del pecho en la respiración tranquila es discreto, mientras que el del pecho inferior es más grande, afectando principalmente el diámetro transversal. (Robert & Peter, 1980, pág. 551)

Para un completo y resumido entendimiento del ciclo respiratorio / fonatorio previamente descrito en detalle, se tendrá en cuenta la siguiente concepción proporcionada por Agostoni y citada por Miller:

El patrón de respiración durante la fonación consiste de inspiraciones rápidas y espiraciones prolongadas. Durante la espiración las cuerdas vocales se juntan por los músculos aductores: la presión subglótica las empuja separándolas, mientras su retroceso elástico y la disminución de la presión lateral debido al incremento de la presión kinésica (Principio de Bernoulli), las cierra de nuevo, por ello generando un fluido periódico. Esto produce vibraciones longitudinales del aire sobre la glotis a la frecuencia del tono fundamental de la voz...

Para producir un tono de volumen y afinación constantes, la presión subglótica debe incrementarse, mientras la tensión de la cuerda vocal debe disminuir para mantener la afinación constante. La fonación requiere por lo tanto una fina coordinación entre las paredes musculares del pecho y la laringe...' (Miller, 1986, pág. 22)

La Técnica del Apoyo (Appoggio)

Apoyo, como su nombre lo indica, se refiere al soporte necesario para la actividad vocal aquí descrita. Dicho soporte tiene que ver con variables como la dinámica necesaria en la producción de una determinada altura, la duración y fraseo de una línea melódica y en especial, con la intensidad de la misma, intensidad que independientemente de la dinámica descrita por el compositor o por las intenciones artísticas y estéticas del intérprete, debe contar con la energía y el timbre característicos del Canto Lírico.

En la experiencia del autor del presente trabajo, el apoyo tiende a ser uno de los conceptos más difíciles de asimilar y perfeccionar por parte de los estudiantes; su directa relación con una predominante tensión muscular necesaria para la generación del mismo lleva en muchos

casos a un hiper función del instrumento, generando tensiones adicionales que perjudican la ejecución del repertorio y al instrumento en general.

Hasta el momento, los elementos previamente descritos en relación al ciclo respiratorio (inhalación, inicio, duración de frase, liberación), llevados a cabo dentro de la postura descrita, pueden ser entendidos de forma secuencial; en el caso del apoyo, si ha de ser ubicado en dicha secuencia, se encontraría ligado a la respiración y presente durante el inicio - liberación.

Una postura adecuada permite una correcta disposición del sistema respiratorio y por ello una respiración apropiada para el ejercicio vocal. Una tensión muscular apropiada deberá sumarse a la fase de inhalación con el objetivo de proveer la energía necesaria para la deseada fonación soportada en su duración total, fonación que es en esencia la prolongación de la fase espiratoria.

Miller utiliza para esta sección la definición proporcionada por la Enciclopedia Garzanti della musica:

Appoggio, en la terminología de la técnica vocal, se refiere al punto de apoyo, ya sea que esté en la región abdominal o torácica donde la máxima tensión muscular es experimentada en el canto (apoyo en el diafragma, apoyo en el pecho), o la parte de la cavidad facial donde las resonancias cervicales del sonido son percibidas (apoyo en los dientes, apoyo palatal, apoyo en la nuca del cuello, etc.) Los puntos de apoyo varían de acuerdo al tipo de emisión usada. (Miller, 1986, pág. 24)

Si bien, dependiendo del tipo de emisión a emplear, distintos puntos de apoyo pueden ser utilizados por el cantante en su labor, se ha mencionado una ‘tensión muscular apropiada’.

Dicha tensión será la responsable de cumplir con los objetivos descritos en el inicio del presente apartado, objetivos de carácter técnico en relación con la intensidad deseada al cantar, y cuyos resultados afectan directamente a la interpretación.

Es aquí cuando se comprende la relación directa entre apoyo y respiración, pues los músculos encargados de generar apoyo a través de sus ciclos de tensión – distensión son los mismos músculos empleados en la expansión de la caja torácica al inhalar. Como se ha mencionado, la fase de fonación es equiparable a la fase de espiración, por el simple hecho de que la presión subglótica obliga al aire a salir mientras se está fonando. Dicho proceso se lleva a cabo a través de un juego de tensiones y distensiones entre los músculos encargados de la inspiración y de la espiración. Se dará explicación a ello a través de una descripción ofrecida por Francesco Lamperti:

Para sostener una nota dada, el aire debe ser expedido lentamente; para alcanzar este fin, los músculos respiratorios [inspiratorios], al continuar su acción, se esfuerzan para retener el aire en los pulmones, y oponer su acción a la de los músculos espiratorios, lo que es llamado *lotta vocale*, o lucha vocal. En la retención de este equilibrio depende la justa emisión de la voz, y sólo por medio de eso puede la verdadera expresión ser dada al sonido producido. (Miller, 1986, pág. 24)

La lucha vocal se define entonces como el esfuerzo realizado por los músculos inspiratorios para mantener y dosificar el aire en los pulmones en contra del esfuerzo realizado por los músculos espiratorios que busca sacar dicho aire para renovar el ciclo. En el tiempo que puede durar la lucha vocal en el mencionado equilibrio de fuerzas deberá completarse el ciclo

inicio – liberación, el cual dará paso a nuevos ciclos similares posteriores a lo largo de la pieza musical. Por supuesto la capacidad respiratoria es limitada, por lo que eventualmente los músculos espiratorios cumplen su función al culminar con la exhalación posterior a la fonación, es decir, al final de la frase. En conclusión, dicho punto de equilibrio entre la generación de fuerzas musculares opuestas generará el apoyo necesario para los fines vocales a construir. Dos últimas ideas han de ser tenidas en cuenta para que en todo caso la tensión muscular sea apropiada y el instrumento pueda mantenerse libre:

- Mucha de la técnica del canto está en retrasar la tasa de espiración, pero la rigidez muscular no puede alcanzar eficientemente una acción tan demorada. La alteración entre tensión muscular y relajación depende de la presencia de flexibilidad. Buen canto combina ambos, poder y flexibilidad.
- Antagonismo muscular abdominal (appoggio) se siente firme y flexible; poder y energía no son condiciones estáticas; la renovación de la respiración permanece fácil. (Miller, 1986, págs. 40, 41)

La Voz Resonante

Consideraciones Supra Glóticas en el Canto

Hasta ahora han sido descritas dos cuartas partes del instrumento, los sistemas energizantes (respiratorio) y vibratorio (laríngeo), y varias consideraciones de tipo funcional han complementado su papel dentro del proceso fonatorio a perfeccionar en la técnica que se busca

construir. Ahora, ‘no existe una clara división entre los últimos dos sistemas. Articulación, hasta cierto punto, controla resonancia.’ (Miller, 1986, pág. 48)

En concordancia con la secuencia propuesta en apartados anteriores, una vez es ejecutado el ampliamente mencionado ciclo respiratorio: inhalación, inicio, duración de frase, liberación, las vibraciones aéreas resultantes (lo que se escucha como un tono fundamental), deben ser amplificadas con la intención de expandirlas en el espacio. Para ello, las vibraciones que constituyen dicho tono fundamental deben alojarse en las cavidades del sistema resonante, de forma que el timbre pueda ser modificado y adquiera los armónicos deseados por la intensidad dinámica.

El tubo resonador del tracto vocal consiste de la faringe, la boca, y a veces la nariz.

Combinando hábilmente las cavidades resonantes, el timbre vocal puede ser controlado.

El tubo responde a las demandas de articulación presentadas por las vocales y las consonantes. (Miller, 1986, págs. 40, 50)

Es posible ahora evidenciar como los sistemas resonante y articulatorio se complementan mutuamente, haciendo énfasis en que no existe entre ellos una clara diferenciación. Vocales y consonantes se consolidan como los elementos de corte articulatorio que definirán las resonancias adecuadas para cada altura a través de sus formantes.

Configuraciones específicas del tracto vocal pueden, por lo tanto, ser directamente asociadas con diferenciación vocal, estas incluyen la postura de la joroba de la lengua en

el tracto vocal; la extensión de la constricción entre la lengua y el velo; la longitud de la lengua en lo que se refiere a la constricción en ciertos puntos del tracto vocal; separación de labios, redondeo de labios, separación de la mandíbula, postura velo faríngea; y constricción de la lengua la cual ocurre en algunas posturas fonéticas (...). (Miller, 1986, pág. 51)

Dos consideraciones adicionales de cara a la importancia de las vocales y consonantes como elementos de trascendencia articuladora son pertinentes:

- (...) articulación limpia y buena dicción en el canto requieren movimientos del tracto vocal que pueden ser grabados [representados] por simbolización fonética exacta.

Los ajustes de la lengua, los labios, la mandíbula, el velo, y los resonadores pueden definir una posición fonética reconocible más precisamente durante el canto que en el habla, por el factor de duración. (Miller, 1986, pág. 69)

- Las consonantes no necesitan ser consideradas intrusas molestas que impiden una buena vocalización. Si se permite a cada consonante disfrutar de su breve, pero exacta localización fonética, y se le permite una salida limpia cuando su tarea ha acabado, el ideal del cantante de una vocal “pura” no será violado. (Miller, 1986, pág. 79)

Si se realiza una revisión a la secuencia descrita hasta ahora, el conducto procedimental es completado a través de los dos últimos sistemas y es posible completarlo de la siguiente forma:

Inhalación, Inicio, Duración de frase, Articulación de la Resonancia, liberación.

El ciclo respiratorio ha sido completado, en otras palabras, la frase musical ha sido ejecutada, por consiguiente, sucesivos ciclos (frases), podrán ser ejecutados en concordancia con el mismo procedimiento técnico y en cada caso realizando las consideraciones de tipo dinámico pertinentes. Es importante aclarar que la descripción hasta ahora realizada tiene un trasfondo enteramente técnico, por lo cual las consideraciones de tipo artístico, comunicativo o estético no han sido tenidas en cuenta. Sin embargo, en este punto de la configuración técnica es posible nutrir la secuencia a través de las consideraciones mencionadas. Lo cual dependerá enteramente del conocimiento previo del estudiante, generado o no a través de la relación con su maestro y que adicionalmente, en el propósito comunicativo que propende la interpretación, guarde coherencia entre el punto de desarrollo técnico, el repertorio a interpretar y el espacio de interpretación del mismo, en el cual, apelando a la idea de emitir y recibir contenidos a través del discurso, pueda ser llevado a cabo satisfactoriamente en cualquiera sea el punto del proceso formativo.

La Formante del Cantante

Acústicamente, [la formante del cantante] puede ser descrita como un pico en el espectro apareciendo en algún lugar en el vecindario de los 3 kHz. En este rango de frecuencias, los parciales radiados desde la apertura de los labios son particularmente fuertes.

Articulatoriamente, la formante del cantante puede ser generada ajustando la anchura de la faringe de forma que sea considerablemente más ancha que el área de entrada al tubo laríngeo. (...). El resultado, por su puesto, es que los parciales de la fuente de la voz en este rango de frecuencia ganan en amplitud...

Sin embargo, será claro que la amplitud de los parciales que subyacen la formante del cantante dependen no sólo de las características de transferencia del tracto vocal, (...) esta amplitud inicial depende de la tasa de cambio de flujo de aire de máximo a mínimo. Una pregunta interesante es cómo esta tasa puede ser manipulada... Ésta aumenta a medida que aumenta el esfuerzo vocal. El esfuerzo vocal es levantado primeramente incrementando la presión subglótica, (...). (Miller, 1986, pág. 56)

La descripción acústica realizada debe explicarse en términos que al lenguaje cotidiano se relacionen con el ‘buen tono de la voz’, lo que en la jerga del cantante podría denominarse un ‘sonido timbrado’. Dicho sonido, configurado a partir de las consideraciones faríngeas y laríngeas previas, es aquel que por sus características de su resonancia puede ser catalogado como ‘lírico’. Si bien, en el presente apartado existen consideraciones de tipo funcional, las cuales deben ser ejercitadas en beneficio de la técnica y serán ampliadas a continuación, la formante del cantante se refiere fundamentalmente al resultado sonoro que toda la secuencia

previa propende. ‘‘El timbre vocal es determinado por el acople del resonador y por las acciones de modificación de otras partes de la máquina vocal. Las frecuencias de las formantes y las formas de los resonadores coinciden.’’ (Miller, 1986, pág. 57)

La Garganta Abierta (Gola Aperta)

La descripción formal a continuación descrita pretende complementar el apartado anterior en la construcción del timbre vocal a partir de la formación de la apertura, en muchos casos, también conocida como colocación. Ésta se refiere al espacio bucofaríngeo generado a partir de la elevación del velo, la ampliación faríngea mencionada previamente y a una moderada relajación laríngea, la cual permite que ésta descienda ligeramente.

(...) puede ser que el punto de vista que prevalece entre profesores de canto es que la expansión faríngea y una laringe relativamente posicionada abajo ocurren como consecuencia de la inhalación apropiada y se mantienen dentro de un ciclo respiratorio bien manejado, y no son inducidas por acciones conscientes localizadas. (Miller, 1986, pág. 152)

Las nuevas dimensiones adquiridas por la cavidad bucofaríngea responderán y variarán en todo caso ante los requerimientos melódicos a ejecutar (altura), y deberán ser coherentes con las necesidades articulatorias del texto y hacia la resonancia.

La posición de la lengua no se altera, (lo hará si el aire es tomado ruidosamente), la mandíbula no cuelga, la laringe no está radicalmente deprimida, y el velo no está rígidamente levantado. A pesar de que las relaciones espaciales entre los resonadores ahora han cambiado de las del ‘habla normal’, ninguno de los principales resonadores (boca y faringe) se han convertido en subordinados del otro en su acople. A pesar de todo, hay un arco favorable hacia las fauces, el velo está levantado, y el canal que conecta a los resonadores está abierto y libre. La misma sensación de abertura puede ser experimentada ya sea que uno respire por la nariz o por la boca. (Miller, 1986, pág. 59)

En todo caso las nuevas relaciones espaciales adquiridas por el tracto bucofaríngeo deberán permanecer en un estado de relajación más o menos variable el cual evite a toda costa la generación de tensiones indeseables en cualquier parte del instrumento. Dichas tensiones modifican negativamente el sonido resultante, principalmente impidiendo el alcance de la formante del cantante.

Una última consideración será tenida en cuenta con el objetivo de establecer la importancia de una correcta disposición de las cavidades resonantes en la consolidación del timbre a través de las formantes; adicionalmente, de abarcar un término común en la jerga del cantante.

‘Impostación’ de la Voz (Impostazione della Voce)

Se han descrito hasta ahora la formante del cantante, entendida como un resultado acústico deseable, la garganta abierta, entendida como la apertura espacial necesaria para dicho

resultado. El último de los elementos a considerar en la producción vocal es la impostación, o ubicación de la voz. Ésta se realiza una vez es lograda la apertura descrita y una vez el ciclo respiratorio ha iniciado el proceso de emisión.

Se ha hablado de vibraciones generadas por el aire y los pliegues vocales las cuales se ubican en el tracto bucofaríngeo (el cual se ha dispuesto de forma especial en concordancia con la apertura deseada), y que en la búsqueda de la “voz timbrada” deben amplificarse para resonar.

También es necesario hablar de “imagería” que se refiere a un tipo común de metodología según la cual diversas imágenes, sobre todo de tipo anatómico – óseo, se entregan al estudiante de canto con el objetivo de que éste pueda imaginar que el sonido (vibraciones y resonancia) se ubica en un lugar determinado. Este planteamiento es parcialmente cierto; es necesario en primera instancia reiterar que el tubo resonador del tracto vocal (sistema resonante) está conformado por la faringe, la boca y la nariz. Resonancias óseas posteriores a este primer conjunto pueden ser encontradas en prácticamente cualquiera de los huesos del torso o de la cabeza, y por supuesto, juegan un papel fundamental en la deseada amplificación del sonido. Sin embargo, éstos dependerán enteramente de factores como la altura, la duración, la intensidad y el timbre (cualidades del sonido).

El principal problema de la “imagería” es que al ser cada cantante un individuo único, al contar con características anatómicas que, si bien parten de la idea de que sistemas y órganos son en la mayoría de los casos “iguales” de un individuo a otro, en realidad, deberán ser tenidos en cuenta como “similares”; es decir, una imagen provista a un estudiante con X características anatómicas puede o no servir en el propósito tímbrico de un estudiante Y. Así mismo

características tan evidentes como el género o el registro impedirán que la “imagería” pueda ser aplicada de igual forma de individuo a individuo.

Ambos, manejo de la respiración y factores de resonancia están incluidos en el término *appoggio*; a pesar de que ubicación, o *impostazione*, se refieren a sensaciones de ubicación, estas sensaciones no son consideradas aparte del manejo de la respiración. *Imposto* no indica estrechamente un “lugar” localizado, pero en su lugar expresa el concepto más general de resonancia en el canto como resultado del *appoggio*. “En la terminología de la técnica vocal, *impostazione* (o ubicación) indica la manera con la cual los órganos vocales cooperan en la fonación durante el canto.” (Miller, 1986, pág. 61)

En la cita dentro de la cita, Miller clarifica los elementos tratados en el presente apartado, nuevamente con una definición provista por la Enciclopedia Garzanti della musica.

Finalmente ha de concluirse que todo el apartado propende de forma detallada en sus tres partes previas a una construcción tímbrica (“resonante”) de la voz, así, “La técnica de *impostación* evita ambas, la pesada y aburrida producción vocal [por una parte], y la estridente [por otra].” (Miller, 1986, pág. 61) Adicionalmente “Los factores de balanceo de la resonancia son mejor logrados a través de la uniformidad del timbre, no a través de la uniformidad de la posición bucofaríngea.” (Miller, 1986, pág. 74) Dicho de otra forma, nuevamente es posible determinar que es el concepto de equilibrio (en este caso articulatorio y tímbrico), aquel que predomina de forma individual y colectiva en los conceptos a asimilar dentro de la construcción técnico vocal.

Sosteniendo la Voz (Sostenuto)

La última prueba de habilidad técnica recae en el canto sostenido. Energía y poder son frecuentemente requeridos, pero estos atributos del buen cantante deben ser balanceados con libertad. El problema en el canto sostenido es que la acción primitiva del esfínter, que ordinariamente prevalece en actividades pesadas como levantamiento [de peso], a menudo se transfiere al canto energizado. Durante un poderoso canto sostenido, la laringe está sujeta a la presión subglótica. El cantante debe aprender a ser esquizofrénico, activando la musculatura respiratoria para la pesada labor sin presionar la válvula laríngea. De hecho, la libertad en la glotis puede estar presente en la frase larga únicamente si la emisión de la respiración es controlada en las regiones epigástrica – umbilical y costal. (Miller, 1986, pág. 108)

Esta última prueba de habilidad técnica es el resultado de toda la secuencia descrita anteriormente, y será lograda únicamente si la coordinación que busca la técnica y de la que se habló inicialmente es alcanzada. Como se dijo, cada uno de los elementos que conforman al ciclo respiratorio y que configuran paso a paso a la voz cantada deberán ser perfeccionados individualmente a partir de ejercicios específicos para su desarrollo y provistos por el maestro de canto. Poco a poco cada una de las habilidades se fortalecerá de forma que pueda además relacionarse con cada una de las partes adicionales dentro de la secuencia técnica propuesta en dicho ciclo. Es necesario además que este proceso de formación técnica sea coherente con un repertorio adecuado para cada fase de su desarrollo. Adicionalmente se recomienda que exista un fuerte fomento de las habilidades comunicativas a describir en la sección posterior, de forma que

el cantante desarrolle dichas habilidades desde etapas tempranas y a medida que la construcción técnica avanza. De esta forma, en el momento en el cual el cantante esté preparado para la presentación pública de un discurso sonoro, éste contará con las herramientas necesarias para la transmisión de todo aquello que su repertorio, en concordancia con sus ideales artísticos, estéticos y comunicativos busquen decir.

Hay un cuerpo de literatura vocal cuya principal característica es el sostenuto. Casi nada de esta literatura es apropiado para el cantante técnicamente inseguro. Canciones y arias de un carácter sostenido, acopladas con una tesitura alta deben ser evitadas hasta que la técnica esté relativamente estabilizada. Cantar las majestuosas líneas Brahmsianas o Verdianas no es una expectativa lógica si el torso colapsa periódicamente en los finales de frase. Muchos problemas persistentes con cantantes pueden ser rastreados al introducir literatura sostenida demasiado temprano. El mejor camino para la frase larga y sostenida es alargar progresivamente el ejercicio de ritmo respiratorio de corta duración. (Miller, 1986, pág. 108)

Extensión del Rango y Estabilización en el Canto

El procedimiento técnico a seguir por parte del cantante ha sido descrito en su totalidad, sin embargo, aún son necesarias algunas consideraciones adicionales.

Si bien, todo sistema fonatorio formado adecuadamente por todos los órganos que lo integran funciona de forma más o menos similar, esto, por las particularidades anatómicas de

cada individuo, es ahora pertinente realizar las anotaciones relacionadas con el registro vocal, esto es el rango de alturas que una persona puede producir.

La clasificación internacional más aceptada y general categoriza a las voces en cuatro registros fundamentales, soprano, alto, (mujeres) tenor y bajo (hombres) (SATB), siendo el bajo el registro más grave y la soprano el registro más agudo. Existen por supuesto puntos intermedios de extrema diversidad a los cuales se les otorga una definición adicional teniendo en cuenta las cualidades tímbricas de cada voz, por ejemplo, voces dramáticas o voces líricas, entre otras.

Independientemente del registro de cada individuo, éste puede ser entrenado en la extensión del mismo, esto con el propósito de atenerse a las exigencias presentadas en la literatura vocal, siendo la literatura romántica, posiblemente una de las más exigentes. Por supuesto, ‘‘los cantantes deben restringirse a sí mismos a literatura de un rango vocal específico, determinado por su categoría (llamada Fach en el lenguaje internacional del teatro).’’ (Miller, 1986, pág. 161)

El registro de un cantante, independientemente de su género y clasificación suele rondar las dos octavas, dependiendo de la preparación del mismo, y siendo más reducido en etapas iniciales de la formación. Si bien este registro puede utilizarse en su totalidad, ha de tenerse en cuenta una variable adicional relacionada con un rango menor de alturas denominado tesitura. El rango de la tesitura, por lo general una décima dentro del registro total, permitirá a la voz desarrollarse en un espacio del registro más reducido, de forma que ésta pueda ‘‘colocarse’’ en el instrumento, en búsqueda del timbre deseado. Por ejemplo, una pieza de la literatura vocal puede contar con una tesitura media, y a partir de ella alcanzar alturas más agudas o más graves dentro o fuera de la décima propuesta; esta configuración es ideal en tanto el registro medio provee de

comodidad y libertad al cantante, por lo cual, alcanzar alturas extremas puede resultar más fácil. Por el contrario, si una pieza de la literatura vocal cuenta con una tesitura alta, las exigencias de la misma obligarán al cantante a realizar un esfuerzo extra para mantenerse en dicha tesitura sin que la voz colapse, al tratarse de alturas que en todo caso requieren de una energización mayor y por ello de un mayor control. Ejemplo similar si la tesitura es excesivamente baja.

Por ende, el repertorio ha de escogerse con total conciencia de sus exigencias en tanto a registro, tesitura, y cualquier otro elemento presente en el ejercicio técnico vocal que se esté realizando en el momento.

Un increíble alto porcentaje de toda la escritura vocal para cualquier categoría de cantante está contenido dentro del rango de una décima. Así sucede, sin embargo, en la mayoría de las categorías que las notas que se encuentran en cada lado de esa décima [notas extremas], son exactamente las alturas necesitadas en los pocos momentos de impacto emocional y dramático. (Miller, 1986, pág. 162)

Messa di Voce y Control Dinámico

Messa di voce es el mecanismo clásico para adquirir maestría en un amplio rango de contrastes dinámicos. Uno comienza en pianissimo con una nota sostenida, creciéndola hasta fortissimo, luego decreciendo de nuevo a pianissimo mientras se mantiene un timbre uniforme. Idealmente el rango dinámico completo de la messa di voce debería ser posible en cada altura dentro del alcance vocal entero, sin embargo, es dudoso que más

de un puñado de grandes cantantes hayan logrado ese objetivo, en cualquier generación.

(Miller, 1986, pág. 173)

Dicha capacidad no debe ser exclusiva de la preparación vocal (vocalización) durante la formación técnico vocal, ésta debe aplicarse a pasajes selectos del repertorio y de su ejecución dependerán las cualidades dinámicas de la literatura vocal. Por ello resulta ser una herramienta extremadamente útil para los propósitos expresivos de cara a la comunicación a defender en la presente investigación.

Teoría de la Acción Comunicativa, Jürgen Habermas

Habiendo establecido cómo el conocimiento de los postulados estéticos musicales del Periodo Romántico son absolutamente pertinentes en la labor del cantante que se involucra en la producción de su literatura, y a su vez, a partir de la determinación de algunos elementos específicos para su uso en el ámbito interpretativo, se da paso a los elementos a tener en cuenta presentados en la Teoría de la Acción Comunicativa de Jürgen Habermas, y su posible incidencia en el objetivo comunicativo de la música defendido en la presente investigación, y que busca enriquecer al discurso musical generado por los interpretes del repertorio a considerar.

Jürgen Habermas desarrolla la Teoría de la Acción Comunicativa como sustento para su Teoría Crítica a la Racionalidad de la Modernidad, ésta última describe elementos de gran magnitud como son la ciencia política, la comunidad societal, economía y la sociología. Si bien la música, entendida ya en el siglo XXI y en el presente trabajo como un arte que puede de una u otra forma relacionarse con dichos elementos, pues como se ha explicado, cuenta con la capacidad de afectarse y nutrirse a sí misma en el ejercicio permanente de producción y respuesta ante los estímulos de su contexto, será la racionalidad comunicativa quien represente para la presente investigación el punto de anclaje para el cumplimiento de los objetivos planteados.

El concepto de racionalidad comunicativa remite, por el primer lado, a las diversas formas de desempeño discursivo de pretensiones de validez (...); y por el otro, a las

relaciones que en su acción comunicativa los participantes entablan con el mundo al reclamar validez para sus manifestaciones o emisiones (...). (Habermas, 1987, pág. 111)

La Acción Comunicativa en el sentido estricto del término propone una serie de elementos a través de los cuales la comunicación entre individuos llega a término de forma exitosa, principalmente gracias a la existencia previa de una serie de significados gestados por una de las partes en su intención comunicativa, y transmitidos hacia otra de ellas a través del lenguaje con mira hacia la discusión crítica.

No podríamos asegurarnos de la estructura racional interna de la acción orientada al entendimiento si no tuviéramos ya ante nosotros, aunque sea de modo fragmentario y distorsionado, la forma existente de una razón remitida a quedar encarnada simbólicamente y situada históricamente. (Habermas, 1987, pág. 11)

Para el caso de la música y específicamente de la literatura vocal, la obra musical es gestada a través del uso del lenguaje musical y, además, del lenguaje escrito narrativo, poético o épico, entre otros. Ésta cuenta con una concepción previa (fase de composición) propiciada por el conocimiento teórico musical, así mismo, de todos aquellos elementos que el compositor en el ejercicio de su labor conoce y aplica a su obra. En cuanto a dicha literatura, el compositor incorpora la palabra, proporcionada en la mayor parte de los casos por los escritores quienes a su vez han desarrollado su trabajo en el marco funcional de la sintaxis. Ésta mixtura configura un género musical particular; el género vocal. A diferencia del instrumental, cuenta con la capacidad de comunicar ideas puntuales, lo que en música suele conocerse como ‘descriptivo’.

Si bien, la especificidad de una idea puede limitar el entendimiento del oyente a un tema particular, es posible también, que a partir de éste se de pie a un sin número de interpretaciones de las dos partes, quien emite y quien recibe; evadiendo la supuesta limitación y motivando la creatividad y la lectura crítica.

La combinación del lenguaje musical y del lenguaje verbal tiene como similitud que, en ambos casos, la producción ligada a cada uno de ellos suele tener como parámetro, el uso de unas condiciones estructurales y formales preestablecidas, que posibilitan en una etapa posterior a la creación y a la difusión el entendimiento entre las partes. Para el caso del lenguaje musical, la teoría (armonía, contrapunto, forma, etc.) y para el caso del lenguaje verbal la sintaxis.

Siempre que en la filosofía actual se ha consolidado una argumentación coherente en torno a los núcleos temáticos de más solidez, ya sea en lógica o en teoría de la ciencia, en teoría del lenguaje o del significado, en ética o en teoría de la acción, o incluso en estética, el interés se centra en las condiciones formales de la racionalidad del conocimiento, del entendimiento lingüístico y de la acción, ya sea en la vida cotidiana o en el plano de las experiencias organizadas metódicamente o de los discursos organizados sistemáticamente. (Habermas, 1987, pág. 16)

En la aplicación musical que la presente sección pretende, existen ciertas consideraciones a tener en cuenta: el desempeño discursivo y las relaciones entre los participantes de la acción comunicativo musical.

Por una parte, el ejercicio de interpretación vocal de un determinado repertorio configura en sí mismo e inicialmente un discurso de una sola vía, es decir, el cantante no busca entablar

una conversación con su público durante la interpretación, sólo desea emitir un mensaje que se espera sea recibido inmediatamente y sometido a crítica posteriormente. Los contenidos a difundir pueden ser tan variados que resulta inconveniente ahondar en ellos de momento, sin embargo, el éxito en la recepción de contenidos y posibles significados está reservado para una discusión ulterior, en caso de que se considere necesario, o puede también ser alcanzado a partir del recibimiento temporal por parte de la audiencia, quien en muchos casos guardará en su memoria el mensaje que ha recibido para futuras discusiones circunstanciales sobre el mismo; discusiones que de contar con el recurso argumentativo de un buen entendimiento del discurso musical recibido, dan prueba de la pertinencia de la presente investigación y fomentan en los individuos la capacidad de enriquecer al campo de la crítica musical argumentada. De esta forma, lo primordial será que cada elemento del discurso musical no pase desapercibido.

Citado por Habermas, Schütze asevera:

Sólo el concepto de Acción Comunicativa presupone el lenguaje como un medio de entendimiento sin más abreviaturas, en que hablantes y oyentes se refieren, desde el horizonte pre interpretado que su mundo de la vida representa, simultáneamente a algo en el mundo objetivo, en el mundo social y en el mundo subjetivo, para negociar definiciones de la situación que puedan ser compartidas por todos. Este concepto interpretativo de lenguaje es el que subyace a las distintas tentativas de pragmática formal. (Habermas, 1987, págs. 137, 138)

Adicionalmente, Habermas habla de tres mundos en los cuales las partes involucradas en la Acción Comunicativa (a las cuales llama actores), contraen relaciones a través de sus manifestaciones. A continuación, se mencionarán cada uno de los mundos y posteriormente se realizará una correspondencia aplicada al campo musical de forma que la relación intérprete – público, sea entendida claramente y cómo ésta configura las mencionadas relaciones entre mundos.

- El mundo objetivo (como conjunto de todas las entidades sobre las que son posibles enunciados verdaderos);
- el mundo social (como conjunto de todas las relaciones interpersonales legítimamente reguladas), y
- el mundo subjetivo (como totalidad de las vivencias del hablante, a las que este tiene un acceso privilegiado).

(Habermas, 1987, pág. 144)

Para la presente investigación, el mundo objetivo estará conformado por todas aquellas personas que hagan parte del momento en el cual se ejecuta un discurso musical, es decir, intérpretes y público. Los mencionados ‘enunciados verdaderos’, serán en este caso todos aquellos contenidos emitidos por los intérpretes y recibidos y sometidos a una primera fase crítica por el público.

El mundo social, si bien está integrado por los mismos actores del mundo objetivo, se diferencia del primero por las múltiples relaciones que los intérpretes pueden tener con el público, por ejemplo, relaciones académicas, familiares, personales, etc. Cada una de las cuales

influirá de diferentes formas y en diferentes niveles en el consenso comunicativo que se pueda alcanzar.

El mundo subjetivo por su parte, tiene lugar en la conciencia de cada individuo presente en el acto comunicativo. A partir de éste, el individuo es capaz de construir nociones, proposiciones, y conceptos, y posteriormente someterlos a crítica en la búsqueda de la intersubjetividad.

Para ambas partes la tarea de interpretación consiste en incluir en la propia interpretación la interpretación que de la situación hace el otro, de suerte que en la versión revisada «su» mundo externo y «mi» mundo externo, sobre el trasfondo de «nuestro» mundo de la vida, queden relativizados en función de «el mundo» y las definiciones de la situación antes dispares se puedan hacer coincidir suficientemente. Mas esto no significa que las interpretaciones tengan que conducir en todo caso e incluso normalmente a una asignación estable y unívocamente diferenciada. La estabilidad y la univocidad son más bien la excepción en la práctica comunicativa cotidiana. Es más realista la imagen que nos ofrece la etnometodología de una comunicación difusa, frágil, constantemente sometida a revisión y sólo lograda por unos instantes, en la que los implicados se basan en presuposiciones problemáticas y no aclaradas, siempre moviéndose por tanteos desde algo en lo que ocasionalmente están de acuerdo a lo siguiente. (Habermas, 1987, pág. 145)

Como se mencionó previamente, el acto comunicativo entre intérpretes y público está limitado a una sola vía en el momento de la interpretación. Sin embargo, se considera posible y

deseable completar al acto comunicativo en la obtención de múltiples vías en un momento previo o posterior. Se cree que la retroalimentación es absolutamente necesaria para los intérpretes en su propósito comunicativo musical e incluso formativo, y se hace nueva mención a ello a partir de un fragmento de la cita previa, en la cual <<La estabilidad y la univocidad son más bien la excepción en la práctica comunicativa cotidiana.>>, es decir, no se trata de crear una imagen sistemática en los mundos subjetivos de cada uno de los participantes, por el contrario, se busca que el discurso musical genere en ellos múltiples interpretaciones que susciten una discusión argumentada y nutrida. Esto pues “Todo proceso de entendimiento tiene lugar sobre el trasfondo de una pre comprensión imbuida culturalmente.” (Habermas, 1987, pág. 145)

Adicionalmente, es necesario tener en cuenta que Habermas categoriza el “nivel de complejidad de los actos de habla, los cuales simultáneamente expresan un contenido preposicional, la oferta de una relación interpersonal.” (Habermas, 1987, págs. 138, 139)

Distingue en particular a los movimientos corporales:

Bajo su aspecto de procesos observables en el mundo, las acciones aparecen como movimientos corporales de un organismo. Estos movimientos corporales gobernados por el sistema nervioso central son el sustrato en que se ejecutan las acciones. Con sus movimientos, el agente cambia algo en el mundo. Ahora bien, podemos distinguir los movimientos con que un sujeto interviene en el mundo (actúa instrumentalmente) de los movimientos con que un sujeto encarna un significado (se expresa comunicativamente). Los movimientos del cuerpo causan en ambos casos un cambio físico en el mundo; en el

primer caso este cambio es causalmente relevante, en el segundo, semánticamente relevante. Ejemplos de movimientos corporales causalmente relevantes de un actor son: erguir el cuerpo, extender la mano, levantar el brazo, cruzar las piernas, etc. Ejemplos de movimientos corporales semánticamente relevantes son: los movimientos de la laringe, de la boca, de los labios, etc., en la producción de fonemas; las inclinaciones de cabeza, los encogimientos de hombros, los movimientos de los dedos al tocar el piano, los movimientos de la mano al escribir, al dibujar, etc. (Habermas, 1987, págs. 139, 140)

Esta pequeña sección dedicada a los movimientos corporales, busca dar prueba de los dos elementos de mayor relevancia en el acto comunicativo llevado a cabo en la interpretación y se explica a través de las siguientes relaciones; por una parte la actuación instrumental, intervención en el mundo, causalmente relevante, (expresión corporal en función de la comunicación de contenidos), y por otra parte la actuación comunicativa, encarnación de un significado, semánticamente relevante, (expresión verbal en función de la comunicación de contenidos). El cantante debe entonces ser capaz de dar cuenta de estos dos aspectos, pues sin ellos la Acción Comunicativa no se llevaría a cabo de forma satisfactoria; y para ello debe contar con un plan previo, el cual le permita realizar las mencionadas actuaciones sin incurrir en una improvisación desmesurada.

Las acciones son realizadas en cierto modo mediante movimientos del cuerpo. Pero esto hay que entenderlo en el sentido de que el actor co-realiza esos movimientos cuando sigue una regla de acción, técnica o social. Co-realización significa que el fin del actor es

la ejecución de un plan de acción, y no de los movimientos corporales con cuya ayuda realiza las acciones. (Habermas, 1987, pág. 141)

Para un mejor entendimiento de la última cita se tendrá en cuenta un ejemplo extra musical proporcionado por Habermas:

Al aplicar reglas aritméticas o gramaticales generamos objetos simbólicos, como son cuentas u oraciones. Pero éstos no poseen una existencia autosuficiente. Mediante las cuentas y las oraciones estamos normalmente realizando otras acciones, por ejemplo, ejercicios escolares o mandatos. Los productos generados mediante operaciones pueden ser considerados en sí mismos como más o menos correctos, pueden ser enjuiciados desde el punto de vista de su conformidad o no conformidad con las reglas. Pero no son accesibles, como las acciones, a una crítica desde el punto de vista de la verdad, de la eficacia, de la rectitud o de la veracidad. Sólo como infraestructura de otras acciones guardan una relación con el mundo. (Habermas, 1987, pág. 142)

Ahora bien, los movimientos corporales de tipo causal o semántico en relación con la literatura vocal tenida en cuenta en la presente investigación, deben por consiguiente guardar una estrecha relación con el contenido a comunicar. No pueden, como se mencionó previamente, ser dominados por el campo de la improvisación. La concepción de cada uno de los movimientos (causales o semánticos), debe partir del entendimiento de lo que se pretende en el papel de interprete y comunicador. Por ejemplo, la producción de los fonemas que configuran un determinado sustantivo en un determinado idioma, acompañada por el movimiento de una

extremidad, deben guardar una relación si es lo que se pretende, de lo contrario basta con la expresión verbal; es decir, el movimiento corporal involuntario, que no guarda relación con aquello que se dice debe ser suprimido.

Que el entendimiento funcione como mecanismo coordinador de la acción sólo puede significar que los participantes en la interacción se ponen de acuerdo acerca de la validez que pretenden para sus emisiones o manifestaciones, es decir, que reconocen intersubjetivamente las pretensiones de validez con que se presentan unos frente a otros. Un hablante hace valer una pretensión de validez susceptible de crítica entablado con su manifestación una relación por lo menos con un «mundo» y haciendo uso de la circunstancia de que esa relación entre actor y mundo es en principio accesible a un enjuiciamiento objetivo para invitar a su oponente a una toma de postura racionalmente motivada. (Habermas, 1987, pág. 143)

A partir de la última cita se abre el espacio para la inclusión de los últimos elementos de la Teoría de la Acción Comunicativa relevantes para la presente investigación. Se trata de las Pretensiones de Validez, ya mencionadas parcialmente y las cuales Habermas define como elementos presentes en la intención comunicativa de cualquier individuo, previas al acto del habla y en cualquiera sea el idioma, por ello, aplicables al lenguaje musical, y que configuran a la Acción Comunicativa como un acto legítimo.

El concepto de entendimiento (*Verständigung*) remite a un acuerdo racionalmente motivado alcanzado entre los participantes, que se mide por pretensiones de validez

susceptibles de crítica. Las pretensiones de validez (verdad proposicional, rectitud normativa y veracidad expresiva) caracterizan diversas categorías de un saber que se encarna en manifestaciones o emisiones simbólicas. (Habermas, 1987, pág. 110)

Las Pretensiones de Validez son definidas de la siguiente forma:

(...) el actor que en el sentido indicado se oriente al entendimiento, tiene que plantear explícitamente con su manifestación tres pretensiones de validez, a saber: la pretensión

— de que el enunciado que hace es verdadero (o de que en efecto se cumplen las condiciones de existencia del contenido proposicional cuando éste no se afirma sino sólo se «menciona»);

— de que el acto de habla es correcto en relación con el contexto normativo vigente (o de que el propio contexto normativo en cumplimiento del cual ese acto se ejecuta, es legítimo), y

— de que la intención expresada por el hablante coincide realmente con lo que éste piensa.

El hablante pretende, pues, verdad para los enunciados o para las presuposiciones de existencia, rectitud para las acciones legítimamente reguladas y para el contexto normativo de éstas, y veracidad para la manifestación de sus vivencias subjetivas. (Habermas, 1987, pág. 144)

Las Pretensiones de Validez, definen aquellos elementos que cualquier hablante (o cantante con una intención comunicativa), no pueden dejar de tener en cuenta. Verdad para aquello que se quiere comunicar, ejemplo: la fiel ejecución de lo que el compositor ha escrito; Rectitud para el acto comunicativo en relación a un contexto o propósito, ejemplo: el ejercicio interpretativo realizado en un contexto académico como un recital de fin de semestre, de grado, una audición, por las exigencias y lineamientos que estos exhiben; y Veracidad en la expresión de pensamientos o ideas, por ejemplo, el comulgar ante una serie de ideas que parten del mundo subjetivo personal y que guardan coherencia con el texto a cantar de una u otra forma.

Son precisamente estos elementos aquellos que se busca relacionar en la producción de un discurso musical cuya pretensión es convertir al cantante en un emisor capacitado para transmitir ideas específicas de forma adecuada a través de su interpretación, ideas que suscitan en su público la estimulación de sus mundos (objetivo, social y subjetivo), y con ello la intención de una posterior discusión crítica colectiva o individual.

El concepto de Acción Comunicativa presupone el lenguaje como un medio dentro del cual tiene lugar un tipo de procesos de entendimiento en cuyo transcurso los participantes, al relacionarse con un mundo, se presentan unos frente a otros con pretensiones de validez que pueden ser reconocidas o puestas en cuestión. (Habermas, 1987, pág. 143)

Para dar una mejor idea de cómo los elementos anteriormente mencionados son de provecho para la interpretación musical, cuando el cantante (emisor) y el público (receptor), entendidos como dos actores que buscan un consenso comunicativo, logran este cometido, es

cuando para Habermas, las Pretensiones de Validez convergen y aseguran el entendimiento de los participantes. Es por ello que su uso en la interpretación musical puede asegurar el éxito del interprete en su propósito comunicativo.

En el caso de la acción comunicativa los rendimientos interpretativos de que se construyen los procesos cooperativos de interpretación representan el mecanismo de coordinación de la acción; la acción comunicativa no se agota en el acto de entendimiento efectuado en términos de interpretación. Si escogemos como unidad de análisis un acto de habla sencillo realizado por H, frente al que por lo menos otro participante en la interacción puede tomar postura con un «sí» o con un «no», podremos clarificar las condiciones de la coordinación comunicativa de la acción indicando qué quiere decir que un oyente entienda el significado de lo dicho. Pero la acción comunicativa designa un tipo de interacciones que vienen coordinadas mediante actos de habla, mas que no coinciden con ellos. (Habermas, 1987, pág. 146)

Es absolutamente necesario que el cantante, demuestre su responsabilidad en la preparación de un repertorio, a través del más grande entendimiento de cada una de las piezas que interpretará por medio de significados concretos, que, bajo las Pretensiones de Validez, sea completamente capaz de transmitir, junto al conocimiento integral de la estética de las mismas, música, texto y propósito (componente pragmático = intención como interprete).

“En el lenguaje, la dimensión del significado y la dimensión de la validez están internamente unidas la una con la otra.” (Habermas, 1987, pág. 80)

Habiendo identificado y descrito los postulados estéticos musicales del Periodo Romántico, los elementos teóricos de la construcción técnico vocal y las Pretensiones de Validez de la Teoría de la Acción Comunicativa, será explicada ahora la forma en la cual se entiende la mencionada “lectura desde la perspectiva del siglo XXI” de forma que se complemente la esencia del trabajo.

Se parte de la siguiente pregunta, ¿cómo puede una lectura desde la perspectiva del siglo XXI combinarse con la Estética Musical con el propósito de obtener una mejor interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico en su intención comunicativa?

Se ha justificado la importancia del conocimiento de los postulados estéticos musicales del periodo en cuestión pues develan su contexto en el marco del pensamiento histórico musical, se han ejemplificado de forma que su importancia sea evidente, desde la significación de los mismos, desde aquello que es esencial en su influencia; sin embargo, es necesario ahora reconocer la condición de todo cantante de la actualidad como individuo perteneciente al siglo XXI, con el propósito de evidenciar de forma clara que, a pesar de conocer aquellos postulados esenciales para el entendimiento de la música de determinado periodo, no es posible pretender que se vive en él, por lo cual, dentro de la indiscutible importancia de la conservación de la literatura vocal del Periodo Romántico, también es necesario asimilar que el papel del intérprete del siglo XXI, es diferente al del siglo XIX. El planteamiento anterior, entendido de forma correcta es capaz de liberar a la música de tradición académica occidental de formalismos que en la opinión del autor solo la perjudican. Por supuesto, la fidelidad ante la Estética Musical es deseable para cualquier interprete, pero se tiene la firme convicción de que, a través de una lectura más cercana a la realidad del siglo XXI, a través del contexto y las vivencias del mismo,

es posible cumplir con una intención comunicativa sin inconvenientes, reflejando su estética y también siendo fiel a las necesidades discursivas de la actualidad.

Los temas que aquejaron a la humanidad en el siglo XIX siguen siendo tan vigentes como en aquella época, con matices que las distinguen, indudablemente. Sin embargo, los contextos socio culturales, demandan del arte y de la música, la comunicación de contenidos que pueden parecer evidentes, pero que, de no hacerse, impiden en los grupos sociales y en los individuos, una autoevaluación de lo que sucede con sí mismos. El hecho de interpretar una pieza con una determinada temática que aquejó a los antepasados de una sociedad, y que aún hoy en día pueda ser entendida de forma similar bajo el acople contextual pertinente, dice mucho del desarrollo que las sociedades llevan consigo.

Es preciso aclarar que los cuatro pilares teóricos que el presente trabajo emplea, pueden ser utilizados en cualquier dirección u orden, pues todos ellos se complementan mutuamente en la construcción de un todo, y así mismo, son insuficientes de no hacerlo. Dicha unificación estará siempre ligada al objetivo general establecido, por lo cual, aquel que pretenda beneficiarse de él, está en la obligación de comprender y profundizar en dichas teorías a su máximo posible.

Marco Conceptual

Estética de la Música (Estética Musical): Para la presente investigación será tomada en cuenta la concepción proporcionada por Enrico Fubini mencionada en el marco teórico: “ (...) definimos la estética musical siguiendo criterios más empíricos y caracterizamos como formando parte de la disciplina a cualquier tipo de reflexión sobre la música, sobre su naturaleza, sus fines y sus límites.” (Fubini, 2008, pág. 16)

Comunicación: Para la presente investigación, será tomada en cuenta la concepción del filósofo alemán Jürgen Habermas, para quien la comunicación se define como la intención social en la que el uso del signo lingüístico configura verdades que pueden ser sometidas a la crítica.

Acción Comunicativa. También para Habermas, denota el proceso por el cual se alcanza la racionalidad comunicativa a través del desempeño discursivo de contenidos regidos por las Pretensiones de Validez.

Periodo Romántico de la Música (Romanticismo Musical). Para la presente investigación será tomada en cuenta la siguiente contextualización:

(...) no fue sino hasta el siglo XIX que el término “Romanticismo” se usó para referirse al nuevo espíritu abrazado por las artes, la filosofía, la política e incluso las ciencias. El Romanticismo arraigó en diferentes países en momentos distintos, bajo formas diferentes, y nunca formó un movimiento integrado y coherente. No obstante, con fines históricos se

ha establecido que la época del Romanticismo se extendió desde los años finales del siglo XVIII hasta los primeros del siglo XX.” (Latham, 2008, pág. 1295)

Canto Lírico. La concepción del término que será tomada en cuenta para la presente investigación denota al tipo de canto que reúne la técnica utilizada para la interpretación del repertorio de la música vocal académica de tradición europea occidental.

Técnica Vocal. Definida por (Miller, 1986) como la estabilización de la coordinación deseable entre los sistemas empleados al cantar.

Marco Contextual

Macro Contexto. Departamento de Música de la Universidad de Nariño, estudiantes y profesores.

Micro Contexto. Estudiantes de Canto Lírico del Programa de Licenciatura en Música.

Diseño Metodológico

Paradigma de Conocimiento. El propósito de la presente investigación busca aproximarse a la realidad a partir de la concepción de una verdad relativa, provisional. El conocimiento que genera pretende comprender la realidad desde la visión de los actores involucrados en la misma, a través de la interpretación que la sustenta. Por lo anterior, la investigación se enmarca dentro del paradigma Histórico Hermenéutico.

Enfoque de la Investigación. Habiendo establecido el mencionado paradigma de conocimiento, se asumirá al enfoque cualitativo como medio de acercamiento a la realidad relativa, a partir de la descripción e interpretación de la información generada por sus fuentes primarias y secundarias.

Tipo de Investigación. Descriptiva – Propositiva, en la medida que pretende describir la mencionada realidad relativa que se logre develar y a la vez, propone una forma de construcción interpretativa para el Canto Lírico, a partir de la interacción entre la Estética Musical del Periodo Romántico, la técnica vocal y ciertos elementos presentes en la Teoría de la Acción Comunicativa.

Método de la Investigación. Se partirá de la deducción como método de construcción de conocimiento, esto implica el establecimiento de categorías y subcategorías conceptuales de estudio, las cuales se aplicarán al primer objetivo específico, referente a la estética musical del Periodo Romántico aplicada a la Técnica vocal. Posteriormente, se busca que sea la misma

información quien debe de forma inductiva la pertinencia de las categorías, dejando espacio para posibles categorías emergentes. Se busca que los hallazgos sean validados por los mismos actores involucrados en la producción del repertorio a considerar, en búsqueda de un mayor acercamiento a su verdad relativa, es decir a la interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico. Para dicho cometido, y siguiendo la dinámica descrita, se definirán las fuentes de información y se construirán instrumentos para la recolección de la misma. Se buscará en todo momento seguir protocolos que aseguren la pertinencia y veracidad de la información, su tratamiento y el apego científico necesario para garantizar la validez interna y externa de la investigación. El cumplimiento del objetivo específico subsecuente se realizará a través de la información proporcionada por la fuente principal adscrita al marco teórico.

Técnicas para la Recolección y el Tratamiento de la Información. Para la presente investigación se recolectará información de carácter cualitativo; por ello se utilizarán las siguientes técnicas para la recolección de información en coherencia con el paradigma de conocimiento, el enfoque y el tipo de investigación:

- Entrevista.
- Traducción documental (Bibliografía, documento escrito)

Instrumentos para la Recolección de la Información.

- Entrevista estructurada.
- Formato para traducción bibliográfica.

Resultados

Objetivo General. Determinar los recursos técnicos, artísticos - literarios y comunicativos para la interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico a partir del conocimiento estético musical de dicho periodo y de elementos de la Teoría de la Acción Comunicativa extendidos a la música.

Resultados de entrevista estructurada a la Maestra Camila Toro Beltrán (Maestra de Canto Lírico - Carrera de Estudios Musicales - Universidad Central de Colombia)

Cuadro 1

<p>Objetivo Específico: Identificar los postulados estéticos musicales del Periodo Romántico y sus recursos técnicos, artísticos - literarios y expresivos para la interpretación del repertorio de Canto Lírico de este periodo histórico.</p>
<p>Requerimientos específicos de información: 1. Validación de la fuente de información. 2. Conocimiento de los postulados estéticos musicales del Periodo Romántico y su incidencia en la interpretación del repertorio para Canto Lírico de dicho periodo histórico. 3. Identificación de los géneros vocales (solistas) pertenecientes al Periodo Romántico de la música. 4. Determinación de los recursos técnicos vocales utilizados en la interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico y su incidencia en la consolidación de los diferentes estilos del mismo. 5. Determinación de los posibles recursos artísticos - literarios de los cuales se beneficiaría la interpretación del repertorio del mencionado periodo. 6. Determinación de los recursos</p>

expresivos utilizados durante la interpretación del repertorio en la búsqueda y construcción de un discurso musical con fines comunicativos. 7. Opiniones acerca de la función comunicativa del discurso musical, desde el punto de vista del intérprete o del oyente, a través de la argumentación crítica.			
Área geográfica: Bogotá	Departamento:	País: Colombia	
Área específica: Plaza 39	Cundinamarca		
Fecha: 25 de marzo de 2017	Hora de inicio: 3:17 p.m.	Soporte de entrevista	
	Hora de finalización: 3:45 p.m.	Audio: Sí	Video: No
Nombre del maestro: Camila Toro Beltrán		Edad: 37	Género: F
Entrevistador: Julián Camilo Usamá Figueroa			

Información relevante	Interpretación y/o discusión de resultados
Lenguaje casi textual: 'xx'. Significado de informante: {}. Significado de investigador: (). Tomado de pregunta #: TDP#.	
Categoría: Postulados estéticos musicales del Periodo Romántico	
Subcategoría: Recursos técnicos	

<p>Postura: 'La postura es para mí una de las cosas que tienen que ver con la estructura misma para formar un instrumento que pueda abordar un estilo, una música en particular, puede ser esa o la otra {Romántica o Barroca}, pero tiene que haber primero un instrumento. Entonces, para ese instrumento, abordar un tema como la postura es necesario, tienes que estar realmente alineado para favorecer así una respiración muy orgánica.' TDP#5</p>	<p>La postura es el primer elemento en la construcción técnica del Canto Lírico. Una correcta configuración de la misma lleva al intérprete al éxito en los siguientes elementos técnicos, particularmente en la respiración y el apoyo. La mencionada formación del instrumento parte de este primer elemento.</p>
<p>Respiración: 'Tienes que estar realmente alineado para favorecer así una respiración muy orgánica...' (La fuente define las siguientes cualidades para la respiración) 'ordenada, libre y tranquila.' (También propone) 'Flexibilidad en el aire para poder hacer fraseos flexibles y en coordinación con la música y el texto.' TDP#4-5</p>	<p>Una correcta respiración, llevada a cabo a partir de la alineación obtenida en la postura, y que parte desde un principio de la naturalidad orgánica, esto es, a través de la musculatura dispuesta para este fin, permite al intérprete una flexibilidad aérea que en la fase de interpretación soportará el fraseo requerido por el repertorio.</p>

<p>Apoyo: 'Luego {de una correcta postura y respiración, es necesaria} una coordinación muy específica para lograr que en los gestos espiratorios haya la musculatura de la inspiración implícita para poder apoyar o crear una cierta resistencia a la hora de respirar.'</p> <p>TDP#5</p>	<p>El apoyo parte de la respiración, y se define como la capacidad del intérprete para mantener la expansión torácica generada a partir de la respiración y el uso de los gestos inspiratorios, presentes también a la hora de exhalar (o fonar). Dicho mantenimiento genera la resistencia necesaria para impulsar el aire en flujos determinados necesarios a la hora de frasear.</p>
<p>Apertura: 'Si tu ves a cantantes italianos, se nota mucho cómo les influye el lenguaje en sus posibilidades de cantar. {En cuanto a} la discusión de si abrir la boca o no abrir la boca, los grandes cantantes italianos del Belcanto generalmente no abren la boca y tienen una articulación tremendamente puesta en la maxila, en los dientes de arriba, y la sensación de resonancia y de llevar la voz a ese estiramiento máximo, tiene que ver con la coordinación con el aire, la resonancia y el hablar.' TDP#4</p>	<p>Es posible determinar que el tamaño de la apertura de la cavidad bucofaríngea depende de factores como la lengua materna del intérprete. Si bien los cantantes italianos del Belcanto no necesitan de una gran apertura, este requerimiento técnico puede variar entre individuos; debe buscarse en cada caso a partir de las características físicas de cada persona. Sin embargo, dicha apertura variable debe ser suficiente para llevar al cantante a una posterior y correcta articulación y resonancia desde la construcción previa de la flexibilidad aérea y la coordinación muscular requerida en el apoyo.</p>

<p>Emisión: 'Luego {de una correcta postura, respiración, apoyo y apertura} viene obviamente la emisión que es esa resistencia misma de las cuerdas al aire para crear una buena fonación {a partir del hecho de que} estén bien cerradas las cuerdas {vocales}.'</p> <p>TDP#5</p>	<p>La emisión depende en todo caso de una exitosa configuración de la secuencia técnica previa, así, en este punto es cuando es posible evidenciar de forma auditiva las fortalezas o debilidades técnicas del intérprete. Se hacen aquí presentes y audibles las cualidades y calidades del sonido producido desde el hecho fundamental de los pliegues vocales vibrando adecuadamente.</p>
<p>Articulación: 'Cada vez que haces una consonante hay una reacción en tu cuerpo y tienes que encontrarla o percibirla, y apagar la cabeza diciendo “es demasiado poco” no, hay gestos de la lengua que mueven tu diafragma en una fracción pequeñísima, pero es importantísimo; o la explosión de las consonantes, la lengua, los dientes, las vocales atrás... Y la lengua poniéndose ahí para hacer ciertas vocales, {es necesario} entender ese tipo de gimnasia.' TDP#5</p>	<p>Es necesario para el intérprete percibir las diferentes reacciones que generan en el cuerpo la articulación de las diferentes consonantes y vocales en los diferentes idiomas. Cada fonema generado a partir de diferentes movimientos entre lengua, dientes y labios, tendrá la capacidad de producir palabras, que adicionalmente, de encontrar una correcta coordinación con los demás recursos técnicos pueden generar diferentes dinámicas expresivas llevadas al propósito o intención comunicativa.</p>

<p>Resonancia: 'Encima de eso (los elementos técnicos anteriormente mencionados), está la resonancia. La resonancia es lo que termina conectando arriba y abajo y entonces tienes un instrumento armado...' TDP#5</p>	<p>La ubicación de la resonancia es el último de los recursos técnicos necesarios en la construcción del instrumento del cantante. Es a través de ella cuando los recursos previos, contruidos uno a uno, y que finalmente se configuran como un todo, encuentran la posibilidad, también orgánica, de que el sonido pueda proyectarse en concordancia con las exigencias interpretativas del repertorio a tener en cuenta. Por ejemplo, el tamaño del espacio a utilizar en el ejercicio interpretativo, las características del acompañamiento musical o las exigencias dinámicas del repertorio.</p>
--	---

<p>Información Adicional: 'Creo que el desarrollo vocal o de ampliar las posibilidades vocales del instrumento a su máxima posibilidad sucede en este periodo {Periodo Romántico}, pero todas las cosas que se sugieren, todas las posibilidades técnicas del instrumento para hacer estas cosas que corresponden a ese estilo, comenzaron en los tratados barrocos, entonces es difícil distinguirlo por el periodo.' / 'El cuerpo está usando los gestos orgánicos para producir algo que uno no haría en el día a día.' (Cantar) / 'Uno dura un tiempo en formar esa coordinación {de elementos técnicos} para crear un instrumento que soporte la música que vas a hacer (Por ejemplo, repertorio del Periodo Romántico).' TDP#4-5</p>	<p>Se soporta la idea de que el repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico se consolida como una literatura vocal que permite evidenciar las cualidades vocales del intérprete a su máximo de habilidad, a partir de una técnica extensible a la interpretación de otros estilos. Así mismo la construcción de dicha técnica se da en todo caso a partir de elementos de carácter natural para el cuerpo humano; a pesar de ser una extensión de los mismos no se tiene en cuenta ningún tipo de artificio. Dicha construcción requiere de un tiempo de estudio o entrenamiento en el que se propende a la coordinación de cada uno de los elementos técnicos mencionados.</p>
---	--

Subcategoría: Recursos artísticos / literarios	
<p>'Entre más pintura hayas visto de diferentes periodos y haber entendido cómo {sucieron} las transiciones históricas en el mundo pictórico, te da una visión muy amplia, te da una impresión de lo que era ese periodo. Es muy evidente con la Chanson (Canción francesa) y la pintura impresionista y expresionista en Francia.' TDP#6</p>	<p>El estudio del arte pictórico y dramático, su conocimiento y comprensión delimitan en gran medida los alcances expresivos y comunicativos del repertorio a interpretar, al enriquecer el bagaje cultural del intérprete, lo cual puede permitir darle un mayor relieve de corte artístico a su discurso musical, en la generación de elementos que de carecer de</p>
<p>'Si tú tienes un bagaje teatral y dramático eso te da la opción de poderte poner en los zapatos de alguien más, poder ir un poquito más allá o salirte de lo que eres tú para poder ser otro, ese tipo de cosas obviamente van a influir {en la interpretación}.' TDP#6</p>	<p>dicho conocimiento no estarían presentes en la interpretación.</p>

<p>'Si tú tienes el bagaje literario, si has leído suficientes libros como para tener una idea de cómo interpretar o analizar un texto más allá del sentido literario o ese tipo de cosas, puede influenciar mucho en tu interpretación.' TDP#6</p>	<p>La transmisión de elementos temáticos a partir de la literatura utilizada en el repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico, o que complemente dichos elementos desde cualquiera sea el punto de vista, es capaz de favorecer la transmisión de todo tipo de contenidos. El cantante hace las veces de interprete y emisor entre la obra escrita y los oyentes.</p>
<p>Información adicional: 'Si yo tengo esa relación (las mencionadas anteriormente) y canto, el público generalmente va a recibir o percibir así no sea de forma literal o directa, pero eso sí influye en la comunicación y la persona que oye sí va a tener unas impresiones más grandes que si yo no conozco ese tipo de cosas.' TDP#6</p>	<p>Las relaciones que el intérprete construye desde lo artístico, musical o literario permiten consolidar en su interpretación un discurso que genera una mayor cantidad de contenidos a ser recibidos por el público. Y por ello son de absoluta necesidad.</p>

Subcategoría: Recursos expresivos	
<p>'{Lo importante} no es solamente lo que dice la pieza o lo que pensó el compositor o el escritor del poema o del texto o libreto, sino tú cómo te relaciones con eso, y eso ya es traerlo a este mundo, a este siglo, generalmente son los mismos temas los que afectan a la humanidad, no cambian. Y luego a través de ti suena eso y la persona lo interpreta como esa persona puede, quiere, con su mundo, con sus ideas, con su cultura, con lo que tiene, y ahí se establece un vínculo y obviamente eso se devuelve y eso te influencia a ti como interprete y viceversa. Por eso es tan única cada interpretación, porque depende de quién eres tú.' TDP#7</p>	<p>Si bien el conocimiento de la cultura de las regiones a las cuales pertenece el repertorio a considerar, puede servir como lineamiento para lograr un mejor entendimiento e interpretación del repertorio, se considera que los elementos de orden descriptivo tratados en él, pueden afectar a la humanidad de la misma forma que en la época de su composición a través de las relaciones que crea el intérprete en su ejecución. Dichos elementos soportan su relevancia en el interés que los compositores mostraron hacia ellos y a su musicalización. La interpretación depende enteramente de la riqueza cultural de intérpretes y oyentes, desde su conocimiento y también, desde la relación que sus emociones y percepciones generan ante la propuesta interpretativa.</p>

<p>Como Intérprete: 'Una necesidad humana de expresión y estética, o de la belleza, o de llevar algo común a lo sublime, o de resaltar algo que de pronto pasa desapercibido día a día, pero sobre todo eso, una necesidad expresiva. Y yo creo que cualquier persona que canta tiene una necesidad muy grande de comunicar algo. Depende del instrumento, pero digamos que con la palabra y con ese tipo de cosas y además como es el instrumento mismo de tu persona, me parece que se potencia.' TDP#8</p>	<p>La palabra, como medio de expresión literal supone un punto desde el cual, el canto, tiene la grandiosa posibilidad de comunicar una serie infinita, pero específica de contenidos. Dicha posibilidad se remonta a una necesidad innata en el ser humano.</p>
<p>Como Oyente: 'El interés de ver esa expresividad en las personas, o de ver otro punto de vista, o de entender como pensaba alguien en otro momento, o de entender la universalidad de las emociones y los temas que le ocupan a la humanidad desde siempre, y claro, obviamente la admiración misma de que un ser humano haga una pieza tan bonita, o sea, que estéticamente produzca algo bello.' TDP#8</p>	<p>Los receptores a los contenidos propuestos actúan de diferentes formas en tanto su disposición al recibimiento de los mismos afectará de forma definitiva a la emisión del contenido. En todo caso, un mensaje emitido por un comunicador generará de cualquier forma una influencia en el receptor, sin embargo, se busca que dicha influencia se potencie al máximo.</p>

<p>Información adicional: '{Discusión crítica}', eso es lo que uno quiere que pase en un concierto, que la persona salga con una pregunta, con una emoción, con algo que le impresionó, con algo que discutir... Que haya algo que lo saque de su vida normal o de su rutina. Ese es el objetivo de un artista, crear algo, que le pase algo a la persona que está en frente. Si no hay ningún cambio es el peor concierto del mundo, así sea técnicamente perfecto...' / 'Me pasa todo el tiempo como músico, o como profe, o como artista, ir a un concierto y es muy sencillo salir a hablar de que estuvo bien o de que no estuvo bien, pero es mucho más interesante si puedes superar esa etapa y realmente tratar de sacar eso más elevado donde puedes expresar lo que te movió o E: las dudas que te planteó. F: exactamente.'</p> <p>TDP#9</p>	<p>Se considera a las inquietudes que se puedan generar a partir de una interpretación como el sustrato mas importante a la hora de considerar a la comunicación como un ejercicio efectivo.</p>
---	--

Conclusión preliminar: El conocimiento amplio y profundo de los recursos técnicos, artísticos - literarios y expresivos aplicados al repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico, puede enriquecer en gran medida la interpretación del mismo, construyendo de forma conjunta un producto musical fuertemente argumentado, basado no sólo en elementos de corte enteramente musical, sino también de elementos de otras áreas como la dramaturgia, la literatura, la pintura o la poesía, las cuales lo benefician. El repertorio a tener en cuenta, por la misma evolución histórica de la música, representa una cumbre en lo que al Canto Lírico se refiere, y si bien sus recursos técnicos parten de los tratados barrocos, dichos recursos pueden aplicarse al repertorio del Periodo Romántico, como también a otros. Sin embargo, requieren de una preparación adecuada, consiente y profunda en la estética del periodo y sus exigencias técnicas e interpretativas, de forma que el escalón comunicativo que les sucede pueda ser alcanzado.

Resultados de entrevista estructurada al Maestro José Alejandro Roca Bravo (Pianista correpetidor / Director Taller de Ópera - Carrera de Estudios Musicales - Universidad Central de Colombia)

Cuadro 2

Objetivo Específico: Identificar los postulados estéticos musicales del Periodo Romántico y sus recursos técnicos, artísticos / literarios y expresivos para la interpretación del repertorio de Canto Lírico de este periodo histórico.			
Requerimientos específicos de información: 1. Validación de la fuente de información. 2. Identificación de los géneros vocales (solistas) pertenecientes al Periodo Romántico de la música. 3. Identificación de las diferentes escuelas interpretativas de Canto Lírico y sus variables en la interpretación del repertorio perteneciente al Periodo Romántico. 4. Especificidades de las mencionadas escuelas interpretativas de Canto Lírico 5. Opiniones acerca de la función comunicativa del discurso musical, desde el punto de vista del intérprete o del oyente, a través de la argumentación crítica.			
Área geográfica: Bogotá	Departamento:	País: Colombia	
Área específica: T. d. Parque	Cundinamarca		
Fecha: 29 de abril de 2018	Hora de inicio: 7:45 p.m.	Soporte de entrevista	
	Hora finalización: 8:20 p.m.	Audio: Sí	Video: No
Nombre del maestro: José Alejandro Roca Bravo		Edad: X	Género: M
Entrevistador: Julián Camilo Usamá Figueroa			

Información relevante	Interpretación y/o discusión de resultados
<p>Lenguaje casi textual: 'xx'. Significado de informante: {}. Significado de investigador: ().</p> <p>Tomado de pregunta #: TDP#.</p>	
<p>Categoría: Interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico</p>	
<p>Subcategoría: Géneros vocales</p>	
<p>Hablando del Periodo Romántico y solístico, creo que es prioridad hablar del Lied, del genero de canción para voz y piano. Una tradición que empieza en Schubert y que tiene toda su continuación en Schumann, en Brahms, y un poco mas adelante en Mahler y en Strauss.'</p> <p>TDP#2</p>	<p>El género de canción para voz y piano (Lied en Alemania), en general, canción artística, tiene su apogeo en el Periodo Romántico; es de destacar la importante relación que se crea entre música y poesía. Los compositores mencionados por la fuente se consolidan como figuras trascendentales del género.</p>
<p>Por supuesto la ópera como espectáculo artístico. Siento que es durante el siglo XIX donde las tradiciones se encaminan hacia unas vertientes muy específicas; está por ejemplo la tradición italiana o italianizante, lo que en el siglo XIX comienza con Rossini, Donizetti y Bellini, continúa en Verdi y en Puccini. La tradición alemana por otro lado, que es todo lo que empieza con von Weber, Beethoven y por supuesto que llega a Wagner.' TDP#2</p>	<p>Posiblemente, la ópera, como género artístico poseedor de nuevas implicaciones de corte socio cultural en el XIX, encuentra sus más profundos puntos de asentamiento en Alemania e Italia con los mencionados compositores. Particularmente Italia actuaría como foco de la tradición interpretativa, lo que la fuente conceptualiza como "Italianizante".</p>

Subcategoría: Escuelas europeas de canto	
<p>Creo que hay un elemento unificador que tiene que ver con lo que nace de Italia por el mismo origen del género operático, y porque creo que hubo una movilidad de músicos y de maestros de canto italianos al mundo europeo muy fuerte durante el siglo XVIII y una buena parte del XIX.' TDP#3</p>	<p>Por el mismo origen del género operático, Italia y su influencia no exclusivamente musical (a través de su literatura), sino también, educativa, sienta las directrices técnico vocales e interpretativas para el Canto Lírico. En cierto momento de la entrevista, la fuente lo define como un lugar común desde el que todas las demás escuelas parten y se relacionan</p>
<p>Hay unas ciertas tendencias o tradiciones sobre, o determinados géneros, o determinadas temáticas dentro de los géneros; y algunas características musicales específicas que conllevarán unas tradiciones de interpretación específica. Si miramos donde está el grueso del repertorio de canción artística para canto y piano entre 1800 y 1860, un altísimo porcentaje es germano.' TDP#3</p>	<p>Una de las principales premisas de corte técnico - interpretativo que diferencia a las escuelas europeas de canto, es la temática aplicada al género. Dichas temáticas configuran mucha de la tradición interpretativa y sonora de los géneros pertenecientes a determinada escuela o país. Por ejemplo, el Lied germano, que a su vez consolida buena parte de la literatura vocal romántica. Adicionalmente, la lengua define muchos patrones de fonación que modifican a la técnica interpretativa.</p>

<p>Las temáticas son muy definidas, los alemanes son mucho mas, o naturalistas, o humanistas. Alemania se va mucho mas hacia la mitología, por ejemplo; todo Wagner y esa alusión hacia los mitos germánicos. Los franceses tienden a una temática mas cercana al hedonismo, al placer, a las cosas humanas mas tangibles y menos abstractas. La tradición italiana va mucho mas hacia las pasiones humanas y hacia el tema romántico y de la violencia y la pasión ligada a los sentimientos amorosos.' TDP#3</p>	<p>Las temáticas mencionadas por la fuente, generalidades obtenidas a partir del conocimiento de la literatura romántica, configuran una tradición interpretativa que traducida al discurso sonoro, puede definir parámetros de intensidad vocal específicos para la interpretación dicho repertorio; sirva de ejemplo, las pastorales melodías Schubertianas (naturalistas), los heroicos pasajes Wagnerianos (mitológicos); o en general, la ligereza del repertorio francés, o el lirismo del repertorio italiano.</p>
--	---

<p>Hay un producto mental mío después de unos años, y es la manera de concebir las estructuras. Yo siento que la música alemana o de tradición alemana, tiene una construcción grande, es una música que se tarda unos periodos de tiempo largos en lograr los clímax musicales, en lograr las secciones estructurales de la partitura; son estructuras masivas. La música francesa no tiene eso, son estructuras pequeñas, y es una construcción que creo que tiene que ver con el pensamiento; en general va mucho mas al color, al detalle y a la estructura pequeña; y puede haber mas sensación de efecto o efectismo, que de construcción estructural. En la música italiana la construcción intelectual o estructural no es tan importante, el efecto tampoco, sino, la sensación de línea melódica, de cantábile, y de afectación directa de los sentimientos, la cosa descriptiva de los sentimientos puros por medio de la melodía y de los intervalos melódicos.' TDP#4</p>	<p>La apreciación aportada por la fuente, y las implicaciones estructurales o sonoras que conlleva, sientan un precedente sumamente importante no únicamente para la interpretación de dicho repertorio, sino también, para la comprensión del mismo; se considera que dicha comprensión, puede encaminar al trabajo interpretativo en la toma de decisiones consientes referentes al fraseo, a la intención climática, al color, a los efectos y las sensaciones. De esta forma, su existencia estará basada en un elemento tan válido como es la construcción estructural, y no tanto, por el simple gusto o la ignorancia. Si bien, la técnica es un elemento común, las mencionadas decisiones otorgarán una clara diferenciación sonora entre el repertorio perteneciente a las diferentes escuelas interpretativas.</p>
--	---

Subcategoría: Recursos adicionales	
<p>En el siglo XIX, o sea, de Beethoven en adelante, el artista es alguien que crea, que expresa, que tiene posición política, que tiene posición humana, y eso marca tremendamente una directriz sobre la música, sobre el resto de las artes, se deja de concebir como algo artesanal (...) Partiendo de ahí, uno empieza a ver uniones conscientes, no utilitarias con otras artes; pueden ser asociaciones de personas con ideales estéticos parecidos. Un caso, Verdi – Boito, que son unidos como personas y como ideal artístico de la búsqueda del libretista. Schumann y sus poetas, Schumann era absolutamente escrupuloso con la poesía que escogía para sus canciones.'</p> <p>TDP#5</p>	<p>Las nuevas dimensiones socio culturales del músico, quien en el XIX es considerado artista, condicionan profundamente al producto musical, en tanto la ideología genera unas formas particulares de concebir al mundo, y por ello, aquello que se desea imprimir en la composición musical. Muchos de los recursos pertenecientes a otras disciplinas, y que en el pasado habían sido utilizados por la música, toman una importancia nueva y diferente, en tanto las asociaciones de las cuales habla la fuente, se realizan en todo caso, en torno a un ideal que debe ser transmitido por la interpretación.</p>

<p>Es importante pensar que, a partir del siglo XIX, en muchísimas obras ya se estaba pensando, o para salas de concierto, o para teatros de ópera concebidos como tal, o, por el contrario, era música concebida específicamente para la sala de cámara; creo que el hecho de saber específicamente a qué público y a qué tipo de espacio iba a ser escrito, sí determina una gran cantidad de cosas de la tradición; empieza a determinar, por ejemplo, paulatinamente, la subida de la afinación. Un elemento que implica una manera de tocar el instrumento, de construir el instrumento, de cantar, y sobre todo de escribir para esos determinados instrumentos, entonces, es otra cosa lo que se escribía, en tesituras, en brillo, en registros, en posibilidades de articulación, en muchísimas cosas.' TDP#5</p>	<p>Un elemento adicional que define por completo a la obra musical es el espacio en el cual se pretende sea ejecutada, los nuevos y cambiantes espacios que surgen en el XIX, representan un cambio y un reto en la forma en la cual músicos instrumentistas y cantantes ejecutan su discurso musical; el espacio condiciona la proyección, sirva el ejemplo provisto por la fuente en cuanto a la paulatina subida de la afinación.</p> <p>Posiblemente, dicho condicionamiento, sumado a otro tipo de directrices de corte estético y a los elementos mencionados previamente, evolucionaría y exigiría mucho más de la técnica del cantante para la interpretación de su literatura, consolidando en el Periodo Romántico, una buena parte de las piezas más exigentes jamás escritas para la voz.</p>
--	---

Subcategoría: Información adicional

La música tiene para mi opinión un poder muy especial de conmover a diferentes niveles, uno no necesita entender ciertas cosas para conmoverse, pero puede pasar a un nivel mas profundo de conmoción cuando uno entiende ciertas cosas. Creo que es un mito el hecho de que haya que saber o entender a la música ‘‘académica’’ para apreciar o conmoverse; pero sí creo que en la medida en que uno entiende, conoce y escucha un poco mas, los niveles de afectación si cambian y son mas profundos. Me parece relevante que haya esa interminable o inagotable posibilidad de niveles de lectura, desde el punto de vista del intérprete, pero desde el punto de vista del público también.' TDP#6

La apreciación de una obra musical y los niveles de afectación ante la misma, se ven fuertemente condicionados por el conocimiento que se tenga al respecto. Sin embargo, es imposible olvidar que la música como elemento artístico, es capaz de influir y de transmitir sin importar nada en absoluto. Por eso mismo, puede pretender a la racionalidad comunicativa de contenidos objetivos o subjetivos. Adicionalmente, hay que destacar que las mismas obras, interpretadas y escuchadas por diferentes actores, pueden generar, dependiendo de las pre concepciones de cada individuo, un ilimitado número de respuestas emocionales o intelectuales, y que dicha particularidad está también ampliada por el espacio y el tiempo.

<p>Yo creo que la discusión en el arte es importante, genera creación, y no solamente desde parámetros subjetivos como el gusto, o la estética, o la emoción; la crítica actual, entra a juzgar la interpretación por parámetros de adaptación históricamente documentados al estilo. Con la invención de las grabaciones tenemos en el oído a Monteverdi, a Mozart, a Schubert, a Mahler, a Britten, y eso para el intérprete es tremendamente difícil sobre todo en la etapa de formación, porque hay que tomar decisiones a partir del conocimiento y ya no sólo del gusto o la ignorancia; hay que tomar decisiones conscientes a partir de lo que uno ya sabe que es, interpretativa o estilísticamente adecuado. Lo que no se permite, es el intérprete ignorante; el intérprete no solamente puede acceder a la información, debe acceder a la información; entonces, cuando se toman decisiones estéticas o interpretativas, no voy a decir contrarias, pero que no sean de la tradición historicista, no se pueden hacer sólo por descarte, o sólo por no tener mas opciones, o sólo por no</p>	<p>Uno de los elementos que distingue a la actualidad de tiempos precedentes, es el acceso a la información; para la presente investigación, la información provista por el estudio estético musical, cuyo conocimiento es esencial para la interpretación del repertorio de un determinado periodo histórico. Al partir del hecho de que en la actualidad, también es posible conocer música de muchos periodos diferentes, elementos como el gusto musical pasan a un segundo plano, pues es responsabilidad del intérprete no caer en la ignorancia, y por el contrario, tomar decisiones conscientes en la construcción de un discurso musical documentado; dichas decisiones, podrán o no, estar ligadas con los parámetros tradicionales de interpretación, pero se desea que siempre guarden concordancia con las necesidades comunicativas de la actualidad.</p>
--	--

conocer; eso es lo que yo creo que lo hace mas difícil. Si uno lo quiere hacer, por sus convicciones, está muy bien; pero no creo que sea aceptable, un intérprete que desconozca la cantidad de información que sí está a su acceso.'

TDP#7

Conclusión preliminar: La canción académica nacionalista, generada en diferentes cantidades y momentos en algunos países de Europa, y la ópera, se consolidan como los dos géneros de mayor relevancia pertenecientes al Periodo Romántico de la Música. Dichos géneros cuentan con unas especificidades técnicas e interpretativas dadas principalmente por tres elementos, la lengua, la temática y la concepción estructural o sonora; si bien, Italia, quien origina al género operático, sienta las directrices técnico vocales del Canto Lírico, las mencionadas especificidades determinarán las características sonoras del discurso musical, por lo cual, el intérprete está en la obligación de conocerlas y apropiarse de ellas. También es importante tener en cuenta elementos del desarrollo socio cultural de la música, los espacios designados para su ejecución, y la ideología detrás del producto musical. Finalmente, es necesario reiterar que los diferentes niveles de conocimiento de la obra musical entre intérprete y público generarán diferentes niveles de comprensión y de conmoción ante la misma.

Resultados de traducción bibliográfica del libro Great Singers on Great Singing (Grandes Cantantes en Gran Canto) de Jerome Hines

Cuadro 3

Objetivo Específico: Identificar los postulados estéticos musicales del Periodo Romántico y sus recursos técnicos, artísticos / literarios y expresivos para la interpretación del repertorio de Canto Lírico de este periodo histórico.	
Requerimientos específicos de información: 1. Validación de la fuente de información. (Consignada en el anexo) 2. Descripción de los recursos técnicos vocales utilizados en la interpretación del repertorio para Canto Lírico. 3. Información adicional pertinente.	
Autor(es):	Jerome Hines
Título:	Great Singers on Great Singing
Título traducido:	Grandes Cantantes (hablan) acerca del Gran Canto
Editorial:	Limelight Editions
Tipo de documento:	Libro
Año de publicación:	1998
Idioma:	Inglés
Traductor:	Julián Camilo Usamá Figueroa
Ciudad:	Nueva York
País:	Estados Unidos
Fuente específica de referencia:	Plácido Domingo

Páginas de referencia:	99 - 108
------------------------	----------

Información relevante	Interpretación y/o discusión de resultados
Lenguaje casi textual: 'xx'. Significado de informante: {}. Significado de investigador: ().	
Categoría: Recursos técnicos	
Subcategoría: Ejercicios (Escalas y Arpegios)	
A la pregunta: ¿Usabas escalas? Responde: 'Absolutamente, usualmente escalas hacia la quinta y arpegios'	Se ha incluido una subcategoría de ejercicios de escalas y arpegios, pues, como en cualquier otro instrumento, son la base musical a través de la cual la habilidad técnica puede ser construida.
A la pregunta: ¿Sigues usando {esos ejercicios}? ¿Qué tan alto subes? Responde: 'Subo mucho más de lo que necesito para una actuación... Lo que debería ser un seguro.'	Dichos ejercicios suelen realizarse de forma secuencial ascendente o descendente por semitonos o tonos, alcanzando las notas extremas del registro, de forma que puedan utilizarse en la tesitura propuesta en determinado repertorio.

Subcategoría: Respiración / Apoyo (Apoggio)	
<p>A la pregunta: ¿Quién te influenció principalmente? Responde: 'Un barítono mexicano llamado Iglesias, quien me habló sobre el diafragma, apoyando.'</p>	<p>El apoyo, que surge de la respiración, es esencial para la producción vocal. En la anécdota contada por la fuente, describe cómo el descubrimiento y la implantación del apoyo en su canto le permitieron resolver problemas relacionados con el control de su voz</p>
<p>A la pregunta: ¿Hubo otras influencias en tu técnica vocal? Responde: 'Fui sobre todo influenciado por grabaciones de Caruso, porque me di cuenta de que {el método de Caruso} estaba basado en la vieja técnica... En la cual ellos no desperdician ninguna respiración en el canto. Es sólo trabajar el aire... Ése era mi siguiente paso. Y desde eso he encontrado consistencia en mi columna de sonido, igual de la base a la punta.'</p>	<p>La columna de sonido describe de forma simbólica al registro vocal; en ella debe procurarse una homogeneización de cada altura en términos tímbricos. La fuente lo describe como 'consistencia', y es posible alcanzarla a través de una respiración eficiente.</p>

<p>A la pregunta: Descríbeme que piensas cuando tomas una respiración. Responde: 'Yo solía respirar como esto. – Lo demuestra levantando alto su pecho y hombros. – No puedes apoyar y mucha gente canta de esa forma. Debería ser más profundo. – Hace gestos con sus manos para demostrar expansión, indicando cómo llena su abdomen completo de las costillas hacia abajo. – Todo expandiéndose hacia afuera. En el registro medio no usas esto con toda su potencia. Lo dejas un poco relajado. Cuando estas yendo a las notas altas, entonces {se usa un poco mas fuerte} ... Mi sensación es que cuando estoy cantando, debería poder empujar cualquier cosa que esté en contra mía.'</p>	<p>Primeramente, la respiración inadecuada descrita es un mal común en estudiantes de canto en el nivel inicial. La respiración adecuada descrita por la fuente y detallada en el marco teórico se inclina hacia una concepción común de 'profundidad', al estar mas ligada a la zona baja del tórax. A través de ella se general el apoyo, el cual varía su intensidad dependiendo del registro en el cual se aplique; particularmente más sólida en el registro agudo.</p>
---	--

Subcategoría: Ubicación (Impostazione)	
<p>A la pregunta: ¿Qué significa ubicación para ti? Responde: ‘Cantas con tu voz en una casa pequeña y cantas con tu voz en una casa grande. Tu no cambias la técnica. Mi idea de canto esta por ahí. – Hace un gesto hacia el frente de sí mismo. – Ampliamente en frente de mí. Siempre trato de ubicar el sonido como si fuera... - Realiza un ejemplo en el cual el sonido es una pelota de tenis que lanza y rebota en un muro (el público) para regresar a él. – Esa es mi sensación de ubicación.’</p>	<p>La ubicación, tema de variadas discusiones entre cantantes, es para la fuente en todo caso frontal; del instrumento hacia afuera. Dicha ubicación, parte de su construcción técnica y genera unos niveles de intensidad que deben ser aplicados de igual forma independientemente del espacio en el que se ejecuten. Procurando no retener al tamaño natural de la voz.</p>
<p>A la contra respuesta: Entonces no estás pensando en ubicar la voz en la máscara. Responde: ‘No, no, estoy pensando en ir afuera.’</p>	<p>La máscara, concepto común que se refiere a las cavidades óseas del rostro, suele ser un punto común de ubicación del sonido, sin embargo, y apelando a la individualidad desde la que cada cantante construye su técnica, no es esencial para la fuente.</p>

Subcategoría: Información adicional	
<p>Contando una anécdota personal concluye: 'Un gran porcentaje de mi canto está basado únicamente en la interpretación de lo que estoy diciendo.'</p>	<p>La fuente se refiere al hecho de que la interpretación, producto de una buena técnica, ocupa una gran parte de su labor, una vez esta última es perfeccionada. De igual forma, es común encontrar que, en muchas ocasiones, la misma intención interpretativa ayuda a que la técnica se establezca.</p>
<p>Sobre la posibilidad de estudiar canto formalmente comenta: 'Nunca tuve eso, pero intuición... Y cómo estás dispuesto a tomar las cosas... Esas son las mejores cosas.'</p>	<p>Apelando nuevamente a la individualidad desde la que se construye la técnica vocal, es importante recalcar que la intuición es una herramienta fundamental para cualquier cantante, pues a pesar de las generalidades fisiológicas que nos rigen, se debe ser autónomo en la toma de decisiones que afecten a la técnica. Adicionalmente una buena capacidad de reacción ante los posibles resultados es importante.</p>

<p>Acerca de la técnica asevera: 'El público debería saber que tienes la técnica, pero no deberías mostrarla. De hecho, es molesto en algunos cantantes en los que puedes ver su técnica. Cuando se aproximan a las notas altas tienden a retenerse... Dependiendo de la nota que viene... O una posición de la boca... O escuchas un cierre tan pronto como un Fa se acerca.'</p>	<p>En todo caso, la técnica se consolida como un camino, la interpretación, la meta, por lo cual, evidenciar problemas técnicos en una presentación pública suele ser molesto. Una interpretación satisfactoria es reflejo de una técnica bien establecida en el estudio personal.</p>
<p>Conclusión preliminar: Los aspectos básicos de la técnica referentes a la respiración, apoyo y ubicación del sonido pueden ser descritos de forma coloquial o técnica. En todo caso, guardan una coherencia procedimental. Dichos elementos deberían ser incorporados de forma temprana en la construcción técnico vocal; sin embargo y como puede evidenciarse en la información provista por la fuente, en muchos casos, aparecen ante diversas circunstancias para solidificar al instrumento y aún así, éste puede desarrollarse de forma satisfactoria. Adicionalmente, elementos como la intuición ante la toma de decisiones son importantes. La interpretación es la meta mas importante a alcanzar.</p>	

La información consignada en la columna 'Información relevante' pertenece a: (Hines, 1998)

La información consignada en la columna 'Interpretación y/o discusión de resultados pertenece al autor del presente documento.

Cuadro 4

Objetivo Específico: Identificar los postulados estéticos musicales del Periodo Romántico y sus recursos técnicos, artísticos / literarios y expresivos para la interpretación del repertorio de Canto Lírico de este periodo histórico.	
Requerimientos específicos de información: 1. Validación de la fuente de información. (Consignada en el anexo) 2. Descripción de los recursos técnicos vocales utilizados en la interpretación del repertorio para Canto Lírico. 3. Información adicional pertinente.	
Autor(es):	Jerome Hines
Título:	Great Singers on Great Singing
Título traducido:	Grandes Cantantes (hablan) acerca del Gran Canto
Editorial:	Limelight Editions
Tipo de documento:	Libro
Año de publicación:	1998
Idioma:	Inglés
Traductor:	Julián Camilo Usamá Figueroa
Ciudad:	Nueva York
País:	Estados Unidos
Fuente específica de referencia:	Luciano Pavarotti
Páginas de referencia:	212 - 223

Categoría: Recursos técnicos	
Subcategoría: Ejercicios (Escalas y Arpegios)	
Información relevante	Interpretación y/o discusión de resultados
Lenguaje casi textual: 'xx'. Significado de informante: { }. Significado de investigador: ().	
A la pregunta: ¿Incluías escalas en tu estudio? Responde: 'Haría dos escalas lentas y dos escalas rápidas... Siempre. Y solía hacer una de las escalas más difíciles para cualquier cantante...' - Demuestra. –	Ha de destacarse el hecho de que las variaciones en la ejecución de los ejercicios para la construcción técnica son fundamentales, pues otorgan flexibilidad en la misma. Adicionalmente, se debe incrementar los niveles de dificultad a medida que se avanza.
A la pregunta: ¿Aún haces escalas? Responde: '¡Por supuesto, cada día! Hago' – Demuestra un ejercicio de arpegios y uno de escalas. – {A través del rango entero de su voz}	Es importante el establecimiento de una rutina de estudio con la cual el instrumento pueda ejercitarse paulatinamente. Dicha rutina debe abarcar al registro completo de la voz, de forma que, en la etapa inicial de formación, éste logre expandirse y posteriormente asentarse.

Subcategoría: Respiración / Apoyo (Apoggio)	
<p>A la pregunta: ¿Qué sensación tienes cuando tomas una respiración antes de cantar?</p> <p>Responde: 'La sensación es muy simple. No sé cómo describirás esto, pero tomas una respiración y te quedas en la posición como si estuvieras en el baño... Y mantienes esta posición hasta que la frase se acabe. Debes pujar, como una mujer en labor, dando a luz... Es la misma cosa. Cuando pujas así, el diafragma surge.'</p>	<p>El esfínter, totalmente natural para el cuerpo, puede ser utilizada como un buen ejemplo en la consolidación de la respiración y el apoyo, pues la resistencia generada parte de la misma sensación corporal. Dicha sensación deberá mantenerse de forma libre a lo largo de las frases musicales a ejecutar.</p>
<p>A la contra respuesta: ¿Estás trabajando para mantener la sensación abajo? Responde:</p> <p>'Porque, hacia arriba vendrá por sí mismo. Mientras la respiración sale, éste {el diafragma} sube por sí mismo, despacio, despacio, mientras cantas... Mientras hablas. El gran secreto es tener la paciencia para dejar al diafragma bajar nuevamente antes del comienzo de la nueva frase.'</p>	<p>El diafragma es un músculo involuntario, su descenso debe ser consiente, pues su ascenso ocurrirá de forma automática al cantar. Dicho descenso debe realizarse de forma tranquila cuando el ciclo respiratorio inicia. Su control debe ejercitarse, por lo cual la paciencia para su dominio será clave.</p>

Subcategoría: Ubicación (Impostazione)	
<p>A la pregunta: ¿Haces más espacio en la garganta cuando subes a las notas altas?</p> <p>Responde: 'No... Creo que le doy menos espacio cuando voy a través del pasaggio, y luego más espacio después de que lo he dejado. El espacio normal lo doy antes y después de él.'</p>	<p>Nuevamente la ubicación es un tema que cada cantante ejecuta a modo personal en los puntos que considera necesarios. Esto, por la naturaleza variable de la fisiología, que incluso puede cambiar de acuerdo a la construcción lingüística de un determinado lenguaje.</p>
<p>A la contra respuesta: ¿Sólo es el pasaggio el que está compacto?, ¿Estas diciendo que cuando entras en el pasaggio, pones el sonido un poco más en la máscara...? Responde: '¡Sí! Más compacto dentro de mí. No significa que el sonido salga así. El sonido debe ser parejo, pero adentro hay una clase de... Casi sofocación del sonido. También, usas mucho la resonancia en el pasaggio, más que lo usual. Pero recuerda, no agrandando, sino comprimiendo.'</p>	<p>Como resultado sonoro, la voz debe guardar balance en sí misma, dicho balance puede lograrse ubicando las vibraciones en diferentes puntos como la máscara, y a diferentes niveles. Todo dependiendo de las necesidades tímbricas del cantante.</p>

Subcategoría: Información adicional	
<p>A la pregunta: ¿Qué parte juega la imitación en el proceso de aprendizaje? Responde: 'De una grabación o cantando para alguien, tu puedes demostrar el sonido crítico... La parte crucial de la voz, la cual es el pasaggio. Escuchándote, convertirte en consciente del cambio del sonido – llamémosle cubrir. Si no haces esto (cubrir), la voz se vuelve blanca. Y más cansada. Y no alcanzas el final de una actuación. Si cubres el sonido, la posición y la voz son sólidas. Me tomó seis años de estudio, y uno debe estar convencido de su importancia desde el primer día'</p>	<p>Imitar a través de la escucha puede ser una herramienta útil para el proceso de aprendizaje. Al hacerlo debe procurarse escuchar ciertos puntos clave del desafío técnico. Entre ellos, los puntos en los cuales la cavidad bucofaríngea deba ampliarse para generar una resonancia adecuada; la cual a su vez permitirá libertad al instrumento, de forma que éste se mantenga libre de tensión a lo largo de toda la ejecución. Es importante contar con dicho propósito desde el principio.</p>
<p>A la contra respuesta: Tratemos de traducir la palabra cubrir, ya que es usada en el pasaggio como sensaciones en la garganta. ¿Cuál es la diferencia al sentirlo en la garganta cuando haces el cambio de la voz media a la voz alta? Responde: 'Creo que hay alguna clase de constricción. No realmente en los músculos. Lo opuesto. Pienso que los músculos deben estar muy relajados, como si estuvieras</p>	<p>La sensación de compactación de la voz puede resultar subjetiva. Sin embargo, se infiere que ésta procura una ubicación del sonido en puntos determinados. En todo caso, debe existir una coordinación entre la siempre presente relajación con las tensiones adecuadas. De la práctica depende que ciertas notas que pueden resultar difíciles en principio se establezcan y obtengan seguridad para su posterior</p>

<p>bostezando. Pero realmente debes hacer a la voz más compacta. Al inicio del estudio el sonido parece casi sacrificado. Esto cambia el color. – Lo demuestra a través de una escala. – En el principio siempre quiebras estas notas. Y cuando empiezan a salir correctamente, son muy seguras, incluso si aún no son muy bonitas. Mas y más ellas toman cuerpo y se vuelven reales.' - Lo demuestra con una escala ascendente. –</p>	<p>depuración en la interpretación.</p>
<p>Conclusión preliminar: Es esencial para todo cantante el establecimiento de una rutina permanente con objetivos claros que le permitan desarrollar de forma oportuna sus capacidades vocales. La corporalidad involucrada en dicho desarrollo puede servir al partir de sensaciones cotidianas. Es deseable la consolidación de balance en la voz a lo largo de todo el registro, por lo cual, es indispensable identificar los puntos en los cuales la voz requerirá de una mayor atención en el desarrollo tímbrico personal.</p>	

La información consignada en la columna ‘Información relevante’ pertenece a: (Hines, 1998)

La información consignada en la columna ‘Interpretación y/o discusión de resultados pertenece al autor del presente documento.

Análisis y Discusión de Resultados

Objetivo General. Determinar los recursos técnicos, artísticos, literarios y comunicativos para la interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico a partir del conocimiento estético musical de dicho periodo y de elementos de la Teoría de la Acción Comunicativa extendidos a la música.

Objetivo Específico #1. Identificar los postulados estéticos musicales del Periodo Romántico y sus recursos técnicos, artísticos - literarios y expresivos para la interpretación del repertorio de Canto Lírico de este periodo histórico.

Categoría: Postulados estéticos musicales del Periodo Romántico.

La aproximación a la verdad relativa de la categoría propuesta se realizó a través de tres subcategorías que buscaron definir el contorno procedimental y significativo de dichos postulados. Un tercer nivel de categorización referente a la técnica vocal surgió a partir de las fuentes de información, su densidad estructural exige sea profundizada. Entiéndase dicha subcategoría como la base interpretativa para el canto en la definición y consolidación de los postulados estéticos a presentar.

Recursos técnicos. Como lo plantea (Miller, 1986), el instrumento del cantante está conformado por cuatro sistemas, energizante, vibratorio, resonante y articulatorio; con una clara relación entre el primero y el segundo por una parte y el tercero y el cuarto por otra, aun así,

dichos modos de actividad, conforman una unidad que puede verse más detalladamente en una secuencia procedimental que encadena dichos sistemas. Postura, respiración – apoyo, apertura, emisión, articulación – resonancia. El establecimiento de la técnica vocal parte del entrenamiento de cada uno de los elementos que constituyen la secuencia a través del estudio de ejercicios; se recomiendan escalas, arpeggios y variaciones de los mismos a lo largo de todo el registro. Dicho entrenamiento buscará la coordinación de los sistemas fundamentales de forma orgánica, todo con el objetivo de educar la voz para que ésta sea capaz de abordar un repertorio determinado y con ello, lograr una interpretación del mismo sin olvidar sus ideales estéticos.

Recursos artísticos / literarios. Su comprensión parte, como lo asevera (Fubini, 2008) del estudio de la historia del pensamiento musical, pues ésta revela sus relaciones con el mundo artístico - literario; determinando y describiendo el papel de la música a través de las épocas dentro de su macro contexto, y concluyendo en el Romanticismo con su inminente sublimación y toma de privilegio ante las demás artes. Dichas relaciones explican cómo la música y el discurso musical presentados en la interpretación, son nutridos a través del uso de elementos propios de otras disciplinas en la potenciación de sí misma, por ejemplo, el texto presente en la poesía, la capacidad dramática, las impresiones pictóricas, etc. Su significado e intención comunicativa prevalecerán.

Recursos expresivos. La capacidad, estudio y práctica de la dramaturgia son uno de los recursos fundamentales de expresión para una interpretación con propósito comunicativo. Adicionalmente se requiere de la misma necesidad de llevar a cabo un acto de expresión en la búsqueda de la belleza particular que el repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico

describe. Dicha necesidad puede utilizarse con la intención de resaltar la literalidad de un texto o para ir más allá en la construcción de la subjetividad y su trascendencia a través de medios expresivos que susciten una discusión crítica.

Subcategoría: Recursos técnicos (Emergente).

Profundización de la categoría previa.

Ejercicios (Escalas y Arpeggios). Si bien es esencial la comprensión teórica de los sistemas energizante, vibratorio, resonante y articulatorio, la secuencia procedimental propuesta debe formarse a través de ejercicios específicos para cada una de sus partes, los cuales deben organizarse en rutinas diarias. Las también denominadas vocalizaciones, deben ser coherentes con los objetivos planteados dentro de cada nivel de formación vocal y así mismo, deben ejecutarse a lo largo de todo el registro con especial énfasis en la homogeneización del timbre. Adicionalmente los ejercicios deberán guardar coherencia con el repertorio a trabajar; se sugiere que su ejecución cubra por lo menos un tono más en cada extremo de la tesitura de cada pieza del repertorio.

Respiración / Apoyo (Apoggio). Su relación parte del hecho de que los músculos involucrados en la inspiración y la espiración (ciclo respiratorio), y que generan la expansión abdominal necesaria para la ampliación de la capacidad respiratoria, son los mismos músculos que a través de un juego consensuado de relajación – tensión, generan la resistencia necesaria para que el sonido esté soportado, para que la presión subglótica sea constante y para dosificar

dicho recurso en el fraseo. El perfeccionamiento de la coordinación necesaria lleva al cantante a la seguridad en la fonación de cada una de las notas de su registro. Es preciso aclarar que, si bien su aplicación será utilizada en todo momento, la intensidad de su uso dependerá de la zona del registro en la que se encuentre, requiriendo de un mayor control en la zona alta.

Ubicación (Impostazione). Relacionada directamente con la emisión y la resonancia, la ubicación del sonido se refiere al punto anatómico en el cual las vibraciones acústicas producidas por los pliegues vocales se alojan de forma que puedan amplificarse. Dichas ubicaciones se determinan por diversos factores entre los que se destacan la altura y el timbre. Si bien es aceptada la idea de que un instrumento correctamente formado describe la misma formación orgánica, las variaciones anatómicas entre individuos impiden realizar una generalización y esquematización de la ubicación a buscar por cada registro, tesitura, etc.; ésta debe ser determinada en cada caso de acuerdo a las necesidades de cada cantante a lo largo de su formación.

Categoría: Interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico (Emergente).

Géneros vocales. El Periodo Romántico, si bien describe un florecimiento en todas las formas y géneros musicales existentes previamente, destaca en lo vocal por el apogeo de la canción académica y de la ópera, principalmente gracias a Alemania e Italia. Los nuevos ideales estéticos, producto de un desarrollo socio cultural que llevó a la música a considerarse arte en el siglo XIX, imprimen su huella en la producción musical, la cual ahora cuenta con un trasfondo

mucho más profundo, y que, desde ese momento, tiene la responsabilidad de con cada género transmitir unas ideas específicas, de comunicar unos contenidos que no pueden pasarse por alto.

Escuelas europeas de canto. Como se mencionó, Alemania e Italia actúan como focos de la producción vocal romántica. Si bien, el elemento común provisto por Italia en relación con la técnica vocal es aplicable a todas las escuelas originadas en países vecinos, cada escuela se diferencia a través de tres elementos que condicionarían su tradición interpretativa, la lengua, quien modifica los procesos de fonación, y por ello, requiere de una mirada especial desde lo técnico; las temáticas, las cuales pueden ser generalizadas y de ello, una búsqueda sonora específica tendrá lugar en la construcción del discurso musical del intérprete; y finalmente, la concepción estructural y sonora, elemento que de conocerse, permite al intérprete orientar sus esfuerzos en especificidades relacionadas particularmente con el fraseo y su intención vocal.

Es de destacar que, como generalidad, la escuela francesa se desarrolla hacia el final del siglo XIX; también, que las escuelas eslavas cuentan con un desarrollo limitado en cantidad, pero rico en su contenido y propósitos nacionalistas, dicho desarrollo, está de cierta forma aislado debido a las distancias geográficas y a las particularidades de su lengua. Así mismo, si bien España e Inglaterra cuentan con compositores de primer nivel durante el Barroco y posteriormente durante el siglo XX, no se destacan demasiado en dichos géneros durante el Romanticismo.

Recursos adicionales. Es de suma importancia para el intérprete conocer cómo la evolución socio cultural del músico como artista, provisto de nuevas dimensiones humanas, y que en el XIX, concibe la obra musical de formas muy específicas de acuerdo a sus ideales,

configuró un nuevo papel en el desarrollo y evolución de la música; así mismo, la consciencia sobre los espacios destinados a la representación musical, generó paulatinamente una mayor exigencia técnica, a partir de elementos como la subida de la afinación y los nuevos retos compositivos que ésta presentaba. De esta forma no pueden ser ignoradas aquellas directrices que el siglo XIX plantea.

Información adicional. La música como elemento artístico cuenta con la capacidad de conmover en diferentes niveles, dependiendo del conocimiento que se tenga sobre la misma y sobre el discurso que genera. Dicha conmoción es variable de intérprete a público y puede partir desde el momento mismo en que la música es escuchada por primera vez, pero que no cierra nunca la posibilidad de una nueva conmoción llevada a la reflexión.

El músico de la actualidad, tiene la responsabilidad de generar un discurso musical construido con base en un conocimiento estético, técnico y comunicativo bien argumentado, el cual le permitirá tomar decisiones consientes en la construcción de su propia verdad interpretativa.

Marco teórico: Estética Musical y Estética Musical del Periodo Romántico.

Estética Musical. Estableciéndose a raíz del idealismo como disciplina filosófica autónoma del pensamiento musical únicamente hasta el siglo XIX (Periodo Romántico), la Estética Musical, como la define (Fubini, 2008) comprende cualquier tipo de reflexión sobre la música, sobre su naturaleza, sus fines y sus límites. Por ello, las concepciones subjetivas de belleza forman parte de la disciplina, así como también las intenciones de plasmarla a través del

ejercicio interpretativo. Por su parte, la comunicación compete a la disciplina, al apelar a los criterios expresivos de la música, y al ser considerada parte de su naturaleza a través del discurso musical.

Estética Musical del Periodo Romántico. Definida a través de dos criterios fundamentales. Por una parte (Fubini, 2008), y teniendo en cuenta la historia del pensamiento musical, ésta logra consolidarse como arte sólo hasta el Romanticismo, por lo cual uno de sus principales postulados estéticos resulta de la sublimación de sí misma ante las otras artes a partir del indiscutible grado de especialización en cualquiera sea su área específica. El mismo desarrollo histórico de la música permitió que lo que podría denominarse una potencialización, pudiera darse, en tanto el Periodo Romántico dio protagonismo a la expresión de la mano de hechos como el florecimiento armónico a través del cromatismo, el creciente virtuosismo, e incluso el contexto social europeo que transformó la vida como se conocía a partir de la Revolución Francesa y las nuevas implicaciones ideológicas.

El segundo criterio descrito por (Fubini, 1999), según el cual, la música del Periodo Romántico cuenta con una belleza insatisfecha de sí misma que sin embargo se proyecta con fuerza en la búsqueda de algo que pueda enriquecerla en su propósito expresivo, remite su comprensión hacia la idea de que dicha música busca sobre todo aquello que es bello en su contenido (incluso emocional) y no tanto en su forma.

Objetivo Específico #2. Determinar cómo las Pretensiones de Validez, elementos descritos en la Teoría de la Acción Comunicativa, pueden incidir en la interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico.

Marco teórico: Teoría de la Acción Comunicativa.

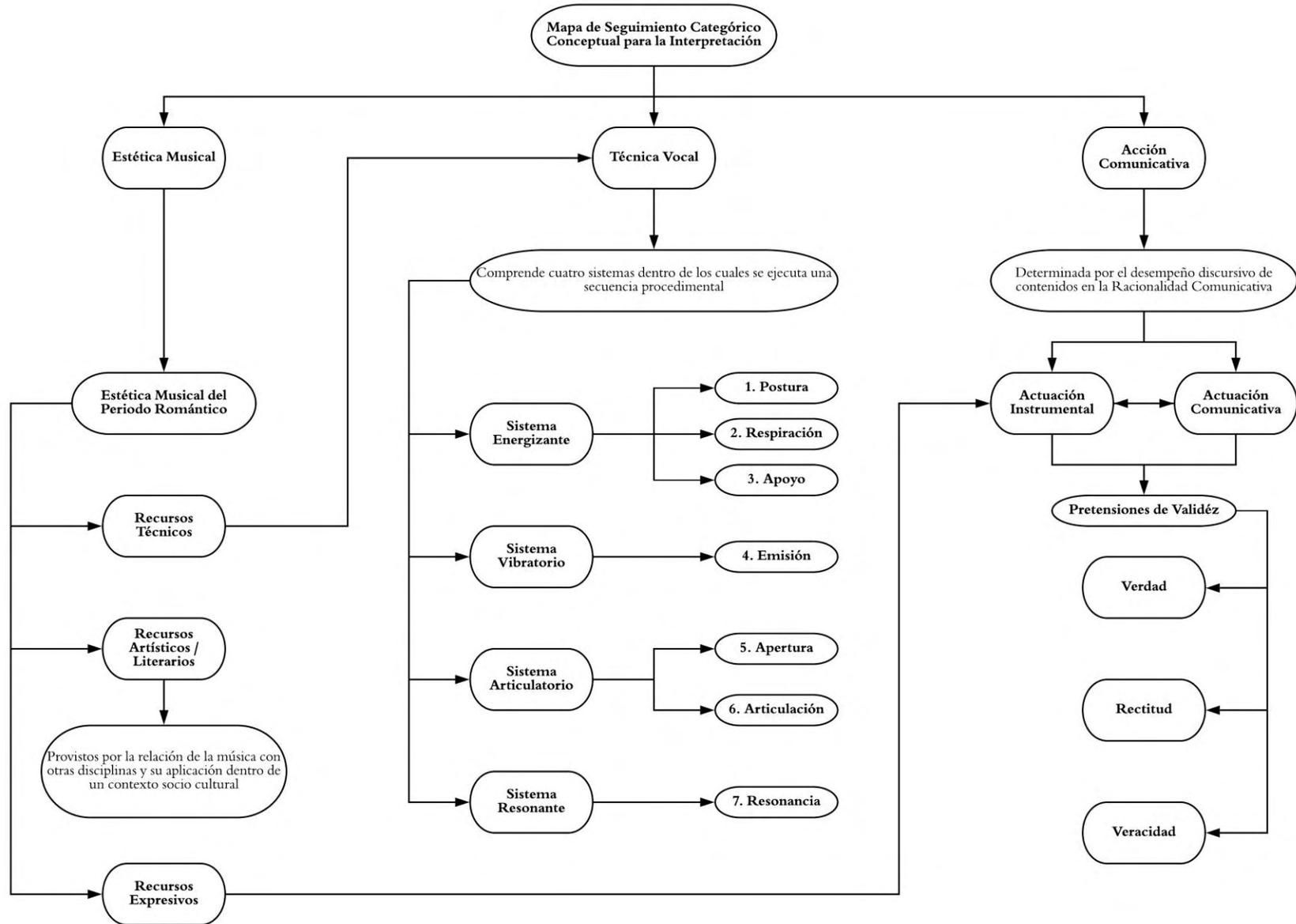
Racionalidad Comunicativa. Definida por (Habermas, 1987) a partir de las diversas formas de desempeño discursivo y las relaciones que los actores entablan con el mundo al reclamar validez para sus emisiones en su Acción Comunicativa, dicho concepto parte de dos elementos indispensables para su cumplimiento, por una parte, las relaciones entre los actores participantes, dichas relaciones definen su contorno inter comunicativo a partir de la percepción de tres mundos denominados mundo objetivo, mundo social y mundo subjetivo, refiriéndose a entidades sobre las cuales son posibles enunciados verdaderos, relaciones interpersonales entre los actores y vivencias personales a modo individual, respectivamente.

Dichos mundos, forman también al segundo elemento, el contenido, que involucra las especificidades que el emisor desea transmitir y que se desea cuenten con una fundamentación suficientemente amplia para que las Pretensiones de Validez sean alcanzadas.

Pretensiones de Validez. De su presencia en la interpretación como acto comunicativo, dependerá el alcance de la misma. Las Pretensiones de Validez representan para la presente investigación un punto de anclaje para la interpretación entre sus tres pilares fundamentales, la Técnica Vocal, la cual sienta las bases para la ejecución de la literatura. La Estética Musical del Periodo Romántico, quien da significado a dicha ejecución para convertirla en producción. La

Acción Comunicativa, que provee a través del desempeño discursivo de contenidos una actuación instrumental (expresiva corporal) y una actuación comunicativa (expresiva verbal), que sólo a través de la presencia de las tres Pretensiones de Validez, Verdad, Rectitud y Veracidad, asegura el acto comunicativo que la interpretación busca. A modo de símil, podría decirse que la Verdad parte del qué, al ser necesario determinar con claridad qué ha de decirse, para el caso de la literatura vocal, qué ha de cantarse. La Rectitud parte del por qué, pues dicha intención comunicativa debe tener una razón de ser dentro de un contexto, no hablar por hablar, no cantar por cantar. La veracidad por su parte, surge del cómo, pues la determinación inicial enmarcada en un contexto es insuficiente para comunicar, se requiere de la construcción mental personal para nutrir dicha intención, pues de eso se trata la interpretación, de emitir, de dar a conocer, de proponer, y sobre todo de exponer una idea, una emoción, un punto de vista, una inquietud.

Mapa Conceptual



Conclusiones

- La Estética Musical debe ser comprendida como una disciplina del pensamiento musical que es definida a partir de los contextos socio culturales, desde la priorización específica de elementos técnicos, artísticos – literarios y comunicativos en la construcción de su propio ideal.
- La Estética Musical del Periodo Romántico es determinada a través de la sublimación de sí misma a su más alto nivel y de un ideal de belleza no definida o generalizada, según el cual, se debe buscar qué es lo bello en cada obra, por lo general, sin una expectativa racional clara y más comúnmente, apelando a la expresión emocional.
- Los recursos técnicos establecidos a partir del estudio y la práctica de la técnica vocal son los primeros elementos constitutivos de la interpretación del cantante, sin ellos, resulta imposible o en todo caso inconveniente acceder al repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico, pues a través del ideal estético de sublimación de sí misma y de su desarrollo histórico, dicha literatura llevó al género vocal a un nivel de especialización y exigencia técnica considerablemente alto.
- La intuición y la capacidad de autoevaluación en el proceso de formación técnica de un cantante son fundamentales en tanto la gran mayoría de procesos a ejecutar en la secuencia procedimental establecida son de carácter fisiológico interno, por lo cual la

conciencia sobre el cuerpo a partir de dichas capacidades y la toma de decisiones a partir de las mismas será crucial y en todo caso, responsabilidad del cantante.

- Disciplinas alternativas a la música pueden ser aprovechadas en su enriquecimiento. En casos como la dramaturgia o la literatura de formas más evidentes; sin embargo, cualquiera sea el aporte que el intérprete pueda adquirir a partir de ellas es bienvenido, pues se considera nutre su concepción de los mundos y los contenidos a comunicar.
- La Acción Comunicativa, ligada directamente a la expresión en términos de desempeño discursivo, es pertinente para la interpretación, en tanto sus Pretensiones de Validez, aseguran significado para su contenido. Así, el lenguaje musical puede pretender a la Racionalidad Comunicativa sin ninguna restricción.
- Toda interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico debe partir de un proceso de formación técnico vocal y enfocar sus esfuerzos y objetivos en dicho fin sin ignorar ninguna de sus partes. Además, se considera pertinente que el cantante enriquezca su bagaje artístico - literario y expresivo a lo largo de su formación y a través de la mirada socio cultural provista por el siglo XXI.

A partir de los mencionados recursos se establece la relación entre estudiante y maestro, particularmente los técnicos, sin embargo, es la interpretación (el resultado) quien establece la relación entre intérprete y público pues determina el acto comunicativo.

Bibliografía

- Fubini, E. (2008). *La Estética de la Música*. Madrid, España: Machado Libros.
- Fubini, E. (2005). *La Estética de la Música Desde la Antigüedad Hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fubini, E. (1999). *El Romanticismo: Entre Música y Filosofía*. Valencia, España: Col·lecció Estètica & Crítica.
- Miller, R. (1986). *The Structure of Singing*. (J. C. Usamá Figueroa, Trad.) Boston, Estados Unidos: Schirmer.
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la Acción Comunicativa*. Madrid, España: Taurus.
- Hanslick, E. (1971). *Il Bello Musicale*. Milán, Italia.
- Hines, J. (1998). *Great Singers on Great Singing*. (J. C. Usamá Figueroa, Trad.) Nueva York, Estados Unidos: Limelight Editions.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- R. W., & P. W. (1980). *Gray's Anatomy*. Edinburgo, Reino Unido: Churchill Livingstone.

Anexos

Apéndice A: Protocolo para Aplicación de Entrevista Estructurada

Universidad de Nariño

PROTOCOLO PARA APLICACIÓN DE ENTREVISTA ESTRUCTURADA

ROMANTICISMO SIGLO XXI, ESTÉTICA Y COMUNICACIÓN MUSICAL
INTERPRETACIÓN RESIGNIFICADA DEL REPERTORIO PARA CANTO LÍRICO DEL
PERIODO ROMÁNTICO.

AUTOR: Julián Camilo Usamá Figueroa

1. Contacto y concreción de cita con la persona a entrevistar.
 - 1.1 Solicitud de autorización para grabación audio visual.
2. Preparación de los elementos a utilizar para la entrevista.
 - 2.1. Impresión de entrevista estructurada (2 copias).
 - 2.2. Alistamiento de libreta de anotaciones y bolígrafo.
3. Preparación de dispositivos a utilizar para realizar registro audiovisual de la entrevista.
 - 3.1. Alistamiento de baterías (al menos 2), carga completa de cada una y prueba de las mismas en la cámara a utilizar.
 - 3.2. Alistamiento de memoria extraíble (al menos 2), verificación de espacio suficiente en las mismas.

- 3.3. Alistamiento de micrófono de solapa y su correcto funcionamiento y compatibilidad con la cámara a utilizar.
- 3.4. Alistamiento de trípode y compatibilidad con la cámara a utilizar.
- 3.5. Alistamiento de computadora portátil con su fuente de energía y al menos dos cables de transmisión de datos para la cámara a utilizar.
- 3.6. Alistamiento de disco duro de seguridad para el almacenamiento de la información recolectada.
- 3.7. Simulación de las posibles condiciones de iluminación del espacio en el cual se realizará la entrevista con el fin de programar en la cámara una configuración adecuada a las mismas.
- 3.8. Prueba de grabación de audio y video con la cámara a utilizar.
- 3.9. Carga de batería y verificación de espacio disponible en teléfono inteligente con aplicación de grabación de audio para la realización de un backup de la entrevista estructurada.

Previo al momento de la entrevista, al menos 1 hora antes.

4. Preparación del espacio para realizar la entrevista estructurada, cuidando ubicar a las personas involucradas en un espacio cómodo e iluminado.
5. Preparación de los dispositivos utilizados en la grabación audio visual, solución de posibles inconvenientes relacionados a los mismos.

A la llegada de la persona o personas a entrevistar.

6. Recibimiento y bienvenida de los mismos.
7. Explicación del procedimiento a seguir para la realización de la entrevista estructurada.
8. Inicio de la entrevista estructurada y con ella la grabación audio visual, de ser posible con la ayuda de una persona.

Al fin de la entrevista estructurada.

9. Detención de los dispositivos de grabación.
10. Agradecimiento y despedida a la persona entrevistada.
11. Revisión de cámaras y memorias utilizadas en la grabación.
12. Transmisión de la información recolectada por los dispositivos de grabación a la computadora portátil y al disco duro de seguridad.
13. Transcripción de las anotaciones realizadas en la libreta a medio digital.

Posterior a la entrevista

14. Revisión y transcripción textual de los archivos de audio y video recolectados.
15. Análisis de los datos recolectados a través de la grabación audio visual y los apuntes tomados.

Apéndice B: Entrevista Estructurada

Universidad de Nariño

ENTREVISTA ESTRUCTURADA

ROMANTICISMO SIGLO XXI, ESTÉTICA Y COMUNICACIÓN MUSICAL
INTERPRETACIÓN RESIGNIFICADA DEL REPERTORIO PARA CANTO LÍRICO DEL
PERIODO ROMÁNTICO.

AUTOR: Julián Camilo Usamá Figueroa

Objetivo Específico: Identificar los postulados estéticos musicales del Periodo Romántico y sus recursos técnicos, artísticos / literarios y expresivos para la interpretación del repertorio de Canto Lírico de este periodo histórico.

Requerimientos específicos de información: 1. Validación de la fuente de información. 2. Conocimiento de los postulados estético musicales del Periodo Romántico y su incidencia en la interpretación del repertorio para Canto Lírico de dicho periodo histórico. 3. Identificación de los géneros vocales (solistas) pertenecientes al Periodo Romántico de la música. 4. Determinación de los recursos técnicos vocales utilizados en la interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico y su incidencia en la consolidación de los diferentes estilos del mismo. 5. Determinación de los posibles recursos artísticos / literarios de los cuales se beneficiaría la interpretación del repertorio del mencionado periodo. 6. Determinación de los recursos expresivos utilizados durante la interpretación del repertorio en la búsqueda y

construcción de un discurso musical con fines comunicativos. 7. Opiniones acerca de la función comunicativa del discurso musical, desde el punto de vista del intérprete o del oyente, a través de la argumentación crítica.			
Área geográfica: Bogotá	Departamento: Cundinamarca	País: Colombia	
Área específica: Carrera 7ma			
Fecha: 25 de marzo de 2017	Hora de inicio: 3:17 p.m.	Soporte de entrevista	
	Hora de finalización: 3:45 p.m.	Audio: Sí	Video: No
Nombre del maestro: Camila Toro Beltrán		Edad: 37	Género: F
Entrevistador: Julián Camilo Usamá Figueroa			
Sistema de convenciones: Leguaje textual: “xx”. Lenguaje casi textual: ‘xx’. Significado de informante: {}. Significado de investigador: (). Información no pertinente por ahora: (...). Entrevistador: E. Entrevistado o fuente de información: F. Silencio corto o prolongado: SS.			
Cuestionario: ¿En que instituciones educativas superiores nacionales o internacionales realizó su formación profesional? R: ‘Comencé mi formación profesional aquí en la Javeriana en Bogotá, estuve estudiando siempre Canto Lírico e hice un poco más de la mitad de la carrera pero sentía en ese momento que no estaba teniendo las bases técnicas suficientes para cantar el repertorio que quería cantar, entonces me fui y estudié un año en Viena en clases privadas y luego me presente a la Schola Cantorum Basiliensis de Basel (Suiza) y quedé allá, hice bachelor y maestría y me			

quedé trabajando otros cinco años más allá, en diferentes cosas, cantando y volví y ahora enseño.’

Desde su conocimiento estético musical del Periodo Romántico, ¿cree usted que dicho conocimiento puede incidir de forma significativa en la interpretación del repertorio para Canto Lírico perteneciente al mismo periodo?, ¿de qué forma?

R: ‘Son muchos aspectos, por ejemplo, cuando lo ves desde el punto de vista literario, eso es una corriente que comenzó muy temprano, comenzó en el Clasicismo, con Haydn, con los primeros Lieder (Canción alemana), y era un movimiento que se llamaba Sturm und Drang, y digamos que comenzó, fue como los primeros gestos de evolución del Clasicismo hacia el Romanticismo. El solo hecho de analizar la literatura te da una guía hacia donde van a apuntar los temas del Romanticismo, sobre todo si tú tienes claro el paralelo que quieren siempre buscar entre la naturaleza y las emociones humanas, por ejemplo. Entonces, cuando tú tienes un texto que es absolutamente descriptivo de un paisaje, pues si no tienes esa noción detrás de que estás hablando en realidad de ti mismo, pues la interpretación va a ser muy diferente. O por ejemplo, los temas como tal que son muy diferentes a los que había anteriormente, digamos que en el Barroco son temas literarios muy diferentes, en el Clasicismo es muy evidente el cambio en la parte del texto, que es lo que tiene, lo que tenemos los cantantes demás, o extra como medio expresivo; y en la música, obviamente si no tienes... no sé hasta qué punto estamos influenciados, yo creo que del periodo que más influenciados estamos es de ése, entonces cosas que nos parecen muy fluidas o muy normales o muy intuitivas, creo que vienen de una formación auditiva casi inconsciente pero desde ése período, y lo que

llamamos del estilo o que nos suena dentro de ése estilo; estamos demasiado influenciados digamos en la oreja por ése periodo histórico. De hecho, pasó mucho que desde esa estética, pues fue un momento histórico en el que comenzaron a mirar hacia atrás de nuevo, y tratando de rescatar música anterior y comenzó la búsqueda de la interpretación histórica pero desde los oídos del Romanticismo y de lo que les parecía a ellos que estaba bien o mal en ése sentido estético.

E: ‘Por eso, por ejemplo, estos libros de arias antiguas de Parisotti, son de música barroca, pero música barroca a lo romántico.’

F: ‘Interpretada desde el punto de vista romántico, yo creo que es una forma fácil de estudiar cual era la estética o que consideraban ellos como importante en la música y como reinterpretaban entonces esa otra música que es otro lenguaje totalmente diferente. Entonces saber de eso sí influye en la interpretación, pero hay mucho de lo que consideramos intuitivo que viene de esa música, de la impresión de esa música en nuestros oídos.’

Desde su experiencia, ¿cuales son los géneros vocales solistas de mayor relevancia y difusión pertenecientes al Periodo Romántico de la música académica de tradición occidental?

R: ‘Es muy evidente el Lied (Canción alemana), obviamente es el momento histórico por excelencia para el Lied o la canción nacionalista en general, porque cada una fue desarrollando la suya. Los impresionistas o los post impresionistas en Francia y la Chanson (Canción francesa), el Lied en los países de habla germana, las canciones populares irlandesas

que terminaron siendo una expresión de cada sitio o nación. La ópera obviamente ya expresada también desde el punto (de vista) nacionalista.’

E: Sería por ejemplo la ópera belcantista principalmente o dentro de la ópera ¿cuáles son los que primaron desde tu opinión?

F: ‘Italia siempre fue muy fuerte en la ópera y siempre hubo esa rivalidad con Francia, pero el desarrollo de la ópera francesa no fue tardío, pero si fue mucho más en ese periodo. Entonces esa rivalidad siempre existía, pero a los franceses no les gustaba tanto la ópera como tal, como género, y se demoraron en construir su versión de ópera, me parece que eso lo lograron en el Romanticismo.

Italia obviamente súper fuerte entonces ahí viene toda esta escuela del Belcanto que tiene que ver con el idioma por supuesto. Ya las demás cosas son post románticas, como la ópera rusa que ya van de verdad hacia el nacionalismo, pero eso ya me parece que es un poco posterior’.

E: ‘¿Por ejemplo, Wagner podría también estar dentro de esa categoría más tardía?’.

F: ‘Sí, es más tardío, es de verdad dentro del espíritu nacional, es después de Napoleón y todo esto’.

Teniendo en cuenta su respuesta anterior, ¿cuáles son los recursos técnicos vocales utilizados en la interpretación de los géneros que mencionó?

R: 'Lo chistoso es que yo creo que el desarrollo vocal o de ampliar las posibilidades vocales del instrumento a su máxima posibilidad sucede en este periodo (Periodo Romántico), pero todas las cosas que se sugieren, todas las posibilidades técnicas del instrumento para hacer estas cosas que corresponden a ese estilo, comenzaron en los tratados barrocos, entonces es difícil distinguirlo por el periodo. Pero los recursos que tienes que tener es obviamente una flexibilidad en el aire tremenda para poder hacer unos fraseos supremamente flexibles y en coordinación con la música y el texto, entonces el manejo del aire creo que es algo crucial en cuanto a su flexibilidad. Por ejemplo, la messa di voce es algo que realmente viene desde el barroco descrito como el ejercicio más importante que un cantante tiene que poder hacer; me parece que es muy evidente que esa es una de las cosas más importantes del Romanticismo también, dentro de otra estética musical pero el recurso técnico es el mismo.

La enunciación, la importancia de la articulación y del texto, técnicamente digamos que si tu ves a cantantes italianos se nota mucho como les influye el lenguaje en sus posibilidades de cantar y por ejemplo la discusión de si abrir la boca o no abrir la boca, los grandes cantantes italianos del Belcanto generalmente no abren la boca y tienen una articulación tremendamente puesta en la maxila, en los dientes de arriba; y la sensación de resonancia y de llevar la voz a ese estiramiento máximo, que tiene que ver con la coordinación con el aire, la resonancia y el hablar.

Luego lo ves en los Lieder, que es otro idioma, y tiene otra sonoridad y te pone en otra situación técnica, pero no es que tengas que cantar diferente, es que la música te pone a sonar de otra manera.

El rango dinámico cambia mucho en el Romanticismo, la capacidad para hacer fortísimos y pianísimos por el tamaño de las orquestas cambió. Entonces yo creo que eso influye mucho,

la necesidad de sonar más duro, y eso influyó la técnica también, la movilidad del aire se basa en eso. El rango también se extiende.’

¿Reconoce a la postura, respiración, apoyo, apertura, emisión, articulación y resonancia como recursos técnicos válidos para la interpretación de los géneros vocales mencionados?, ¿por qué?

R: ‘Pues, si no están todos formados no hay instrumento con que sonar, entonces la postura es claramente para mí una de las cosas que tiene que ver con la estructura misma para formar un instrumento que pueda abordar un estilo, una música en particular, puede ser esa o la otra, pero tiene que haber primero un instrumento. Entonces para ese instrumento, abordar un tema como la postura es necesario, tienes que estar realmente alineado para favorecer así una respiración muy orgánica y luego una coordinación muy específica para lograr que en los gestos espiratorios haya la musculatura de la inspiración implícita para poder apoyar o crear una cierta resistencia a la hora de respirar. Si la respiración está ordenada, libre y tranquila, luego viene obviamente la emisión como tal, que es esa resistencia misma de las cuerdas al aire para crear una buena fonación y que estén bien cerradas las cuerdas; y encima de eso pues viene la articulación, y si la articulación está bien, digamos que eso mismo te conecta... Es una coordinación completa, no es por pasos, es un todo, pero tienes que saber entender cada pedazo del engranaje. Entonces la articulación misma, por ejemplo, la relación de la lengua con tu diafragma es muy evidente, pero tienes que saber encontrarla. Cada vez que haces una consonante hay una reacción en tu cuerpo y tienes que encontrarla o percibirla sobre todo y apagar la cabeza diciendo ‘es demasiado poco’ no, hay gestos de la lengua que

mueven tu diafragma en una fracción pequeñísima, pero es importantísimo, o la explosión de las consonantes, la lengua, los dientes, las vocales atrás... y la lengua poniéndose ahí para hacer ciertas vocales, entender ese tipo de gimnasia.

Encima de eso está la resonancia, la resonancia es lo que termina conectando arriba y abajo y entonces tienes un instrumento armado, y la persona entiende esa coordinación en ejercicios primero tal vez simples y luego más complejos hasta que puedes abordar la complejidad de una frase como las que te propone la música romántica. Y entonces parece fácil, es algo que tú tienes en tus manos, que es una cosa construida desde una cosa un poco orgánica, el cuerpo está usando los gestos orgánicos para producir algo que uno no haría en el día a día.’

E: ‘Si bien es algo que cualquier persona no haría en el día a día, resulta completamente natural por la coordinación.’

F: ‘Sí, pero obviamente uno dura un tiempo en formar esa coordinación para crear un instrumento que soporte la música que vas a hacer’.

¿Qué recursos artísticos o literarios podrían ser de provecho para la interpretación del mencionado repertorio?, refiérase por ejemplo a elementos presentes en los discursos artísticos de otras disciplinas incluyendo la literatura.

R: ‘Todo, entre más rico sea tu mundo interior acerca de la música que vas a interpretar pues la opción de darle relieve a eso que estás haciendo es mucho más grande. Si tú tienes el bagaje literario, si has leído suficientes libros como para tener una idea de cómo interpretar o

analizar un texto más allá del sentido literario o ese tipo de cosas, puede influenciar mucho tu interpretación. Si tú tienes un bagaje teatral y dramático eso te da la opción de poderte poner en los zapatos de alguien más, poder ir un poquito más allá o salirte de lo que eres tú para poder ser otro, ese tipo de cosas obviamente van a influir. Entre más pintura hayas visto de diferentes periodos y haber entendido como las transiciones históricas en el mundo pictórico te da una visión muy amplia, te da una impresión de lo que era ese periodo. Es muy evidente con la Chanson y la pintura impresionista y expresionista en Francia, a mí me pasa, cada vez que oigo una Chanson inmediatamente me viene una alusión a un cuadro de ese momento y es porque los he visto y porque se crea esa relación en la cabeza; y si yo tengo esa relación y canto el público generalmente va a recibir o percibir así no sea de forma literal o directa, pero eso sí influye en la comunicación y la persona que oye sí va a tener unas impresiones más grandes que si yo no conozco ese tipo de cosas.’

Desde su conocimiento y experiencia, ¿De qué recursos de tipo expresivo podría valerse el cantante para la construcción de una interpretación y un discurso musical con fines comunicativos?

R: ‘Todos los que te acabo de decir, es decir, entre más rica sea tu cultura, como tú eres el instrumento a través del que pasa todo, pues entre más rico sea tu conocimiento y tu cultura eso se nota en lo que vas a hacer. Digamos que la comunicación es algo interesante porque es una cosa de ida y vuelta entre el público y lo que tú estás haciendo, entonces uno pasa la reflexión misma tuya como intérprete de qué estaba pensando el compositor cuando creó esa pieza, qué significa el texto, qué estaba viviendo esa persona en ese momento, qué relación

tienes tú como ser humano ante una situación específica que te está planteando la pieza. Entonces, no solamente lo que dice la pieza o lo que pensó el compositor o el escritor del poema o del texto o libreto si no tú como te relaciones con eso y eso ya es traerlo a este mundo, a este siglo, generalmente son los mismos temas los que afectan a la humanidad, no cambian. Y luego a través de ti suena eso y la persona lo interpreta como esa persona puede, quiere, con sus mundos, con sus ideas, con su cultura, con lo que tiene y ahí se establece un vínculo y obviamente eso se devuelve y eso te influencia a ti como interprete y viceversa. Por eso es tan única cada interpretación, porque depende de quién eres tú.'

¿Cuál es su opinión respecto a la función comunicativa del discurso musical desde su visión de intérprete y de oyente?

R: 'Pues desde el intérprete es como una necesidad humana de expresión y estética o de la belleza o de llevar algo común a lo sublime o de resaltar algo que de pronto pasa desapercibido día a día, pero sobre todo eso una necesidad expresiva. Y yo creo que cualquier persona que canta tiene una necesidad muy grande de comunicar algo. Depende del instrumento, pero digamos que con la palabra y con ese tipo de cosas y además como es el instrumento mismo de tu persona, me parece que se potencia.

Cómo oyente es obviamente el interés de ver esa expresividad en las personas, o de ver otro punto de vista, o de entender como pensaba alguien en otro momento, o de entender la universalidad de las emociones y los temas que le ocupan a la humanidad desde siempre, y claro, obviamente la admiración misma de que un ser humano haga una pieza tan bonita, o sea que estéticamente produzca algo bello.'

¿Considera como relevantes al conocimiento estético musical del Periodo Romántico y la utilización de los recursos técnicos, artísticos / literarios y expresivos en la construcción de un discurso musical que suscite entre sus participantes la discusión crítica desde cualquiera sea el punto de vista? Ejemplo: técnico, interpretativo, pedagógico, social, cultural, etc.

R: ‘Ojalá genere algún tipo de inquietud, independientemente de si luego hay comunicación al respecto. Eso es lo que uno quiere que pase en un concierto, que la persona salga con una pregunta, con una emoción, con algo que le impresionó, con algo que discutir... Que haya algo que lo saque de su vida normal o de su rutina. Ése es el objetivo de un artista, crear algo, que le pase algo a la persona que está en frente. Si no hay ningún cambio es el peor concierto del mundo, así sea técnicamente perfecto; no creo que suceda, si es técnicamente perfecto es una expresión estética tan bella que a alguien lo va a tocar, pero me refiero, si no pasa eso entonces, ‘apague y vámonos’’. Si se puede generar un espacio donde ese tipo de cosas se puedan discutir, si claro, sucede por ejemplo en los conciertos didácticos, a veces puede ser difícil de manejar porque un artista, ponerse en una situación de esas después de un concierto puede generar una situación como de un espacio de crítica y depende del artista si puede sostener esa situación o no, y si hay buena voluntad de la audiencia, de pronto hay alguien que simplemente quiere ir a criticar. Y es muy fácil, me pasa todo el tiempo como músico, o como profe, o como artista, ir a un concierto y es muy sencillo salir a hablar de qué estuvo bien o de que no estuvo bien, pero es mucho más interesante si puedes superar esa etapa y realmente tratar de sacar eso más elevado donde puedes expresar lo que te movió o E: las dudas que te planteó. F: exactamente.

Pero no sé si siempre es posible dar ese contexto adicional, a veces sucede en los

conversatorios antes de un concierto, que el intérprete cuenta cómo ve las cosas y la gente opina si conoce la obra y luego va al concierto.’

E: ‘Incluso esas dudas podrían plantearse desde los programas, o sea que el programa no se limite a tener los textos con sus traducciones si no que plantee en las personas inquietudes, preguntas.’

F: ‘Sí, dejar preguntas abiertas es interesante en un texto de programa.’

Apéndice C: Entrevista Estructurada

Universidad de Nariño

ENTREVISTA ESTRUCTURADA

ROMANTICISMO SIGLO XXI, ESTÉTICA Y COMUNICACIÓN MUSICAL
 INTERPRETACIÓN RESIGNIFICADA DEL REPERTORIO PARA CANTO LÍRICO DEL
 PERIODO ROMÁNTICO.

AUTOR: Julián Camilo Usamá Figueroa

Objetivo Específico: Identificar los postulados estéticos musicales del Periodo Romántico y sus recursos técnicos, artísticos / literarios y expresivos para la interpretación del repertorio de Canto Lírico de este periodo histórico.		
Requerimientos específicos de información: 1. Validación de la fuente de información. 2. Identificación de los géneros vocales (solistas) pertenecientes al Periodo Romántico de la música. 3. Identificación de las diferentes escuelas interpretativas de Canto Lírico y sus variables en la interpretación del repertorio perteneciente al Periodo Romántico. 4. Especificidades de las mencionadas escuelas interpretativas de Canto Lírico 5. Opiniones acerca de la función comunicativa del discurso musical, desde el punto de vista del intérprete o del oyente, a través de la argumentación crítica.		
Área geográfica: Bogotá	Departamento: Cundinamarca	País: Colombia
Área específica: Torres del		

Parque		
Fecha: 29 de abril de 2018	Hora de inicio: 7:45 p.m. Hora finalización: 8:20 p.m.	Soporte de entrevista Audio: Sí Video: No
Nombre del maestro: José Alejandro Roca Bravo		Edad: X Género: M
Entrevistador: Julián Camilo Usamá Figueroa		
Sistema de convenciones: Leguaje textual: “xx”. Lenguaje casi textual: ‘xx’. Significado de informante: {}. Significado de investigador: (). Información no pertinente por ahora: (...). Entrevistador: E. Entrevistado o fuente de información: F. Silencio corto o prolongado: SS.		
<p>Cuestionario:</p> <p>¿En que instituciones educativas superiores nacionales o internacionales realizó su formación profesional?</p> <p>R: ‘Bueno, yo... la primera, digamos mi carrera profesional, o sea el pregrado, yo terminé en el conservatorio de Cali, lo que se llama el Conservatorio Antonio María Valencia. Después yo hice unos años de lo que se llamaba en ese momento Perfeccionamiento en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, que en ese momento era un equivalente a algo como una especialización, pero como no había el acuerdo de Boloña, entonces tenía un carácter de perfeccionamiento; y luego de eso, muchos años después, mi maestría la terminé en la Universidad Nacional de Colombia en dirección de orquesta.’</p> <p>Desde su experiencia, ¿cuales son los géneros vocales solistas de mayor relevancia y difusión pertenecientes al Periodo Romántico de la música académica de tradición occidental?</p>		

R: 'Bueno, hablando del Periodo Romántico y solístico, yo creo que es prioridad hablar del Lied alemán, o sea del genero de canción para voz y piano; especialmente de la tradición alemana, no desconociendo otras, la francesa... Pero sobre todo es especialmente relevante durante el siglo XIX, digamos el énfasis que se le da en los países de habla germánica a la canción de cámara para voz y piano; una tradición que empieza en Schubert y que tiene toda su continuación inmediata por supuesto en Schumann, en Brahms, y un poco mas adelante en Mahler y en Strauss. Pero ése es un género específico realmente relevante que cruza todo el siglo XIX, o sea que atraviesa desde sus inicios; inclusive un poco antes de Schubert podemos hablar también de los Lieder de Mozart y de Beethoven, pero yo hablaría realmente de ese trozo que hay entre Schubert y Mahler, es especialmente relevante y como digo, cubre todo el siglo XIX.

La otra es por supuesto la ópera, la ópera como espectáculo artístico, mas que artesanal; lo digo en el sentido de que ya tiene una función mucho mas profunda y "conceptualizadora", y digamos de corte artístico en el siglo XIX, tiene una relevancia y unos alcances que al mismo tiempo terminan siendo unas derivaciones que van a marcar bastante la historia de la música. Lo digo porque, digamos, la ópera como género, si bien es mucho anterior y es totalmente relevante lo que pasa en el siglo XVIII, yo siento que es durante el siglo XIX donde las tradiciones se encaminan hacia unas vertientes muy específicas; está por ejemplo la tradición italiana o italianizante, lo que vendría del belcanto italiano, o sea lo que viene anteriormente, por supuesto, inclusive desde Monteverdi, pero lo que en el siglo XIX comienza con Rossini, Donizetti y Bellini, continúa en Verdi, continúa en Puccini, o sea, esa línea italiana o italianizante. La tradición alemana por otro lado, que es digamos todo lo que empieza con von Weber, y Beethoven y por supuesto que llega Wagner que es absolutamente relevante y (su

figura) cruza todo el siglo XIX; y finalmente yo hablaría de las escuelas nacionales, tipo, los eslavos como Dvorak y la música nacionalista checa, las escuelas francesas, si se puede llamar así, alguna cosa. Pero para responder y resumir la pregunta yo diría que, durante el siglo XIX, destacaría el Lied, o sea el género canto y piano, y la ópera.’

¿Pertenece dichos géneros a las denominadas escuelas europeas de canto? Entiéndase, escuela alemana, francesa, italiana, etc.

R: ‘A ver, yo no soy un gran experto ni un gran musicólogo al respecto. Yo creo que hay una cosa que evidentemente es determinante en la historia de la música hasta el siglo XX, y digo... Porque en el siglo XX se empieza a difuminar, y es el tema, digamos de las distancias geográficas, las dificultades de la comunicación. Parecerá muy básico, pero yo si creo que, durante muchísimo tiempo, el hecho de estar aislado o alejado de otras regiones, determina unas ciertas tradiciones de comportamiento, unas tradiciones artísticas, y eso se puede ver en muchísimas manifestaciones. Uno ve la escuela flamenca de pintura durante un tiempo, uno ve la escuela por ejemplo de polifonía española del Renacimiento. O sea, si creo que hay fenómenos artísticos que pueden no ser exclusivos, pero tienen un centro y un desarrollo en una región específica. Las escuelas de canto, me imagino que pasará un poco lo mismo. Creo que hay un elemento unificador o medianamente unificador que tiene que ver con lo que nace de Italia por el mismo origen del género, por un lado, operático, y porque creo que hubo una movilidad de músicos y de maestros de canto italiano al mundo europeo, obviamente, muy fuerte durante el siglo XVIII y una buena parte del XIX. O sea, uno sabe que los músicos italianos viajaban y los maestros de canto también viajaban a instalarse en otras partes y eran

apetecidos. Entonces yo si encuentro que hay una tradición con una fuerte base italiana, o como digo, italianizante, que puede haberse repartido debido a determinadas personas o movimientos. Ahora, mas allá de las escuelas como de canto, que no es específicamente mi tema, lo que si hay son unas ciertas tendencias o tradiciones sobre, o determinados géneros como dijimos, o determinadas temáticas dentro de los géneros que también me parecen importantes, y algunas características musicales específicas que conllevarán unas tradiciones de interpretación específica. Entonces, por dar un ejemplo, era un poco lo que venía hablando ahora hace un rato sobre el Lied. El fenómeno o el género de la canción de cámara, canto y piano si bien no es exclusivo de los alemanes y los austriacos, sí, durante una buena parte del siglo XIX, creo que tiene una preponderancia especial por dos fenómenos; uno, por la poesía, o sea digamos, el fuerte arraigo poético que había de los primeros románticos, o sea, Goethe, Heine, Eichendorff... Son figuras muy fuertes en la poesía y que estaban indisolublemente ligadas a la música, quizás mas que en otras partes, no quiere decir que no haya ejemplos en francés o en italiano o en español, pero si miramos donde está la base del repertorio, el grueso del repertorio liederístico, o para no decir Lied, de canción artística para canto y piano entre 1800 y 1860, quizás, 50 o 60, un altísimo porcentaje es germano, o sea, insisto, no quiere decir que no haya cosas francesas pero se empieza a explorar mucho mas en Francia hacia finales del XIX, o sea, desde Fauré, Duparc... Pero la primera mitad del XIX no es un género que a ellos les parezca tan relevante como otros.

En el campo de la ópera, sí, específicamente uno ve tendencias que vienen de tiempo atrás, entonces los franceses, por ejemplo, en la ópera tienen una tradición muy marcada que viene desde el barroco francés, desde Rameau, desde Lully, y tiene unas características muy determinadas. La primera que es absolutamente relevante es el ballet, o sea la incorporación

de los números de ballet en las obras de gran formato digamos, así no fueran ballets. O sea, las obras en francés todas llevan ballet, o sea, hay un dejo de eso.

También las temáticas, eran otra cosa, las temáticas son muy definidas, los alemanes de cierta forma son mucho mas, o naturalistas, o humanistas en algunas cosas. Los franceses tienden mas a una temática mas cercana al hedonismo, al placer, a las cosas humanas mas tangibles y menos... No voy a decir menos profundas, pero menos abstractas, quizás. Y por supuesto los italianos (...) la tradición italiana va mucho mas hacia las pasiones humanas y hacia el tema romántico y de la violencia y de la pasión ligada a los sentimientos amorosos; digamos que no es necesariamente el tema principal en Alemania, curiosamente en la ópera, Alemania se va mucho mas hacia la mitología, por ejemplo; o sea, durante el siglo XIX, todo Wagner y toda esa alusión hacia los mitos germánicos. Entonces yo creo que es difícil encasillar como en años específicos o en escuelas, como parámetros cerrados, porque evidentemente hay interacción, pero si creo que hay unas tendencias en Europa durante (el XIX).

Digamos que yo hablaría de una tradición, como dije, italiana o italianizante, una tradición francesa, una tradición germana, y una tradición, como hablamos, de las escuelas nacionalistas del este de Europa, o sea, lo que son los checos, los polacos, los rusos mismos, toda la parte este, que tiene un desarrollo un poco mas tardío en algunas cosas pero que genera unas escuelas nacionales muy fuertes que yo creo que están ligadas como dije, al aislamiento o a la distancia, y por otra parte a la lengua, es evidente que, yo si creo que la lengua genera unas escuelas y unas maneras de hacer las cosas específicas que además no necesariamente son compartidas, yo creo que era muy raro en algún momento, escuchar música en checo o en ruso en el occidente de Europa, digamos, luego un poco mas. Entonces creo que eso tiene que ver.

La escuela española tiene una tradición diferente porque durante el siglo XIX, finales del XVIII al XIX, no se podía hablar de una escuela nacionalista española, ellos tuvieron un montón de interacción durante el Barroco y el Renacimiento; luego se italianizaron un montón a mi manera de percibirlo, también por el intercambio y la cercanía que había; y es hacia finales del XIX donde empieza una escuela, digamos como medianamente nacionalista española, o sea, o inclusive, entrado el siglo XX, digamos Joaquín Turina, Manuel de Falla y todas esas cosas que ya son entrado el siglo XX, pero queda un poco a mi parecer, un poco difuminada durante el siglo XIX, porque muchos españoles escriben de manera casi italianizante, no sé, Fernando Sor, o toda esta gente creo que no es tan marcado. Quizás, hay una escuela o una tendencia que es la inglesa, la tradición inglesa que tiene unas características también muy particulares porque tiene una fuertísima tradición coral, tradición coral infantil además, que es súper relevante, y con una, ¿cómo decirlo?, con una tendencia a mantenerse e impregnarse poco de lo que pasaba en la Europa continental digamos; por supuesto que había intercambio pero uno ve los compositores ingleses también, los compositores ingleses relevantes de primer orden brillan un poco por su ausencia durante buena parte del XIX, o sea hay importantísimos autores en el Barroco, y derivados de esa tradición escolástica y coral y anglicana, religiosa, y luego en el siglo XX; pero mantienen una actividad digamos muy separada del resto de Europa durante el siglo XIX. Es como a grandes rasgos lo que yo sé...'

Teniendo en cuenta su respuesta anterior, ¿cuales son las variables en la interpretación del repertorio perteneciente a dichas escuelas?

R: 'Tienen que ver las temáticas, tiene que ver la lengua, o sea, la lengua condiciona por supuesto a la música vocal y la manera como se fona, pero la lengua condiciona muchas cosas de la cultura misma también, entonces creo que eso se ve reflejado en el arte. Hay una cosa también no sé de donde viene y es un poco la... Como un producto mío mental después de unos años y es la manera de concebir las estructuras. Eso es una característica que yo trato de entender a veces con cierta música. Te doy un ejemplo: Yo siento que la música, digamos, alemana, o de tradición alemana, tiene una construcción grande, es decir, es una música que se tarda unos periodos de tiempo largos en lograr los clímax musicales, en lograr las secciones estructurales de la partitura, es decir, son estructuras masivas y grandes, por supuesto, eso es una generalización, porque no todo es así, pero la concepción, por ejemplo, inclusive dentro de una canción pequeña; uno ve que por ejemplo, en una canción de Schumann, en una canción de Schubert, que son cosas pequeñas, las frases se tardan 8, 16, 32 compases en llegar a un clímax. La música francesa por ejemplo, no tiene eso, la música francesa son estructuras pequeñas, en general, y es una construcción que creo que tiene que ver con el pensamiento; la música francesa en general va mucho mas al color, al detalle y a la estructura pequeña; por ejemplo, uno lo ve, inclusive desde cosas muy tempranas que las frases son más cortas, que dentro de la frase puede haber dos o mas momentos climáticos en la música francesa, no se demora, y puede haber digamos, mas sensación, esto es un poco básico, pero más sensación de efecto o efectismo, que de construcción estructural.

Ésa es una conclusión que yo he sacado, y por ejemplo, la música italiana, así parezca

también un lugar común, la construcción intelectual o estructural no es tan importante, el efecto tampoco, si no, la sensación, digamos de línea melódica, de cantábile, y de afectación como directa de los sentimientos, como la cosa descriptiva de los sentimientos puros por medio de la melodía y de los intervalos melódicos; en serio, son sólo generalizaciones muy básicas pero son conclusiones que yo he ido sacando, no las he leído en ninguna parte, pero que uno lo va viendo, como patrones que se repiten, inclusive a pesar de las épocas, porque sí hay elementos por ejemplo, conectores entre un Lied de (...) y un lied de Mahler o de Strauss, y han pasado 150 años a veces; y una canción, yo que sé... Bizet, o de Saint-Saëns, y una de Debussy o una inclusive de Oliver Messiaen, o algo bien entrado el siglo XX o XXI; y la música francesa conserva muchísimas de sus cualidades específicas. Entonces, eso por supuesto, conlleva unas tradiciones interpretativas, o sea, a nivel de lengua como ya dijimos, a nivel de temática, y a nivel de cómo manejar la estructura y de cómo manejar el fraseo dentro de esa estructura, ¿sí?, o sea la sensación de cómo construir los momentos, o los momentum musicales, sí tiene una cosa que está determinada un poco por el pensamiento y creo que está estrechamente ligada a la lengua.’

Contra pregunta: ¿Tú dirías que esos 3 elementos que has mencionado son en rasgos generales, las especificidades de cada escuela?

‘Seguramente hay muchos mas, o sea, evidentemente habrá muchos más, o sea, cosas de mucho mas detalle, por ejemplo tradiciones interpretativas específicas, por ejemplo de ornamentación, por ejemplo de generación de sonido mismo, o sea en los instrumentos, por la construcción de los instrumentos, por las tradiciones de técnica que puede haber también, y

seguramente que habrá un montón de otros, pero yo creo que eso es como un punto de partida básico que determina un montón de cosas a partir de ahí.’

Teniendo en cuenta su respuesta anterior, ¿cuáles son los recursos técnicos, artísticos - literarios y expresivos utilizados en la interpretación del repertorio perteneciente a dichas escuelas?

R: ‘Yo creo que en el siglo XIX pasan muchas cosas obviamente importantes, pero el tema de la concepción del oficio del músico como un elemento, digamos, superior, expresivo, sublimante, digamos, la concepción artística del producto, ya es un cambio radical, y eso tiene que ver, digamos, desde la sensación del Sturm und Drang, desde la sensación pre romántica, la concepción del artista mismo. Yo creo que una gran cantidad de los músicos del siglo XVIII, a pesar de toda la genialidad y el oficio que podían tener no se concebían a sí mismos como trascendentes; en cambio en el siglo XIX sí, o sea, de Beethoven en adelante, el artista es alguien que crea, que expresa, que tiene posición política, que tiene posición humana, y eso es, digamos, marca tremendamente una directriz sobre la música, sobre el resto de las artes, porque se deja de concebir como algo artesanal (...) Entonces, partiendo de ahí, lo que uno ve, entonces, es que uno empieza a ver uniones conscientes, no utilitarias, digamos, con otras artes; como te decía, la poesía y la literatura ya no son una necesidad, digamos de, tener que cumplirle con la ópera al noble de turno, si no, pueden ser asociaciones de personas con ideales estéticos parecidos. Entonces, un caso, Verdi – Boito, que son unidos como personas y como ideal artístico de la búsqueda del libretista, era una cosa importante en ese momento. Schumann y sus poetas, digamos, aunque no los conociera a todos, pero digamos, o sea,

Schumann era absolutamente escrupuloso con la poesía que escogía para sus canciones, uno ve lo mejor de eso, como dije, de Heine de Eichendorff, de Goethe, de los grandes poetas alemanes. Entonces creo que esas asociaciones, sí son un aporte y un elemento importante que luego se van a ver, digamos, no sé si sublimados, magnificados, o no sé qué será lo que pasó ahí, con la aparición de Wagner, y con el hecho de que él pretendía un poco hacerlo todo, o sea Wagner quería hacer sus libretos, pero él quería hacer sus escenografías, entonces, pero sí era una sensación como consciente de unión de las artes, si eso se puede.

Ahora, las tradiciones interpretativas durante ese momento sufren, digamos, están expuestas a unas condiciones que a veces uno no tiene en cuenta desde el principio y es, los espacios para los cuales estaban escritos, es decir, creo que es importante pensar que a partir del siglo XIX, en muchísimas obras ya se estaba pensando, o para salas de concierto, que no era una cosa que existiera previamente, o para teatros de ópera propiamente concebidos como tal, que empiezan a aparecer, digamos, mucho antes, pero que empiezan a expandirse durante el XIX; o, por el contrario, era música concebida específicamente para la sala de cámara, o sea para el salón; y creo que el hecho de saber específicamente a qué público y a qué tipo de espacio iba a ser escrito, sí determina una gran cantidad de cosas de la tradición; empieza a determinar, por ejemplo, paulatinamente, la subida de la afinación, que es un elemento, que uno sabe que la afinación barroca era mucho mas baja, por dos motivos; uno, por las técnicas de construcción de los instrumentos, evidente, o sea, los instrumentos empiezan a hacerse de unas maneras donde empiezan a resistir más la tensión; la revolución industrial trae una cantidad de cosas, de materiales que permite que los instrumentos sostengan la tensión de la afinación un poco mas, eso es uno; y segundo, la afinación empieza a subir porque se empieza a trabajar en espacios más y más grandes, entonces se tiene que afinar un poco más brillante

también para la proyección del sonido, entonces, y eso no es un elemento menor, uno a veces lo ve como (...) Es un elemento que implica una manera de tocar el instrumento, una manera de construir el instrumento, una manera de cantar, y sobre todo una manera de escribir para esos determinados instrumentos, entonces, es otra cosa lo que se escribía, en tesituras, en brillo, en registros, en posibilidades de articulación, en muchísimas cosas; entonces creo que hay una cantidad de variables que habría que ponerse como a diferenciar pero que sí son determinantes cuando hablamos de tradiciones de interpretación.’

¿Cuál es su opinión respecto a la función comunicativa del discurso musical desde su visión de intérprete y de oyente?

R: ‘La música tiene para mi opinión un poder muy especial de conmover a diferentes niveles, y eso es una cosa que, obviamente seguramente otras artes lo tienen, pero que a mi me parece muy especial porque uno no necesita, por ejemplo, entender ciertas cosas para conmoverse, pero puede pasar a un nivel mas profundo, o a un segundo, a un tercer, a un cuarto nivel de conmoción, o digamos de esa sensación cuando uno entiende ciertas cosas; entonces, me parece un fenómeno tremendamente interesante a nivel expresivo, que uno pueda, digamos, percibir o leer una misma pieza de tantas maneras; no solamente desde el punto de vista del intérprete, sino, sobre todo, desde el punto de vista del público, que es lo que me parece a mi interesante, es decir, la percepción que pueden tener personas con un bagaje, digamos, intelectual o cultural diverso, totalmente diverso, de una misma pieza; es un fenómeno tremendamente interesante, porque, como digo, creo que se puede afectar o conmover en muchísimos niveles, entonces yo creo que es un poco, primero, creo que es un mito el hecho

de que la música “académica” o como sea, haya que saber, o entender para apreciar o conmoverse; pero sí creo que en la medida en que uno entiende, conoce y escucha un poco más, los niveles de afectación sí cambian y son más profundos, y eso me parece un fenómeno súper interesante que supongo pasará en otras artes, pero pues yo lo he visto y lo he estudiado más en la música, y es cómo uno puede desde la interpretación leer una obra desde muchos puntos de vista; e inclusive una misma persona, desde diferentes momentos de su vida, de su conocimiento, y van a dar resultados sonoros diferentes, y luego cómo esos resultados sonoros diferentes pueden afectar en niveles diferentes a las personas, inclusive, o sea, lo mismo que pasa con los intérpretes donde, pues, la cosa tradicional donde una obra se madura y que uno la ve diferente después de unos años, que es absolutamente cierta, también pasa con uno como oyente, que eso es muy interesante, a uno no le afecta una sinfonía de Brahms igual el primer día que la oye que después de 10 años de oírla, es curiosísimo, yo no sé, yo no soy experto en el fenómeno, pero sí me parece como relevante que haya esa, creo que interminable o inagotable posibilidad de niveles de lectura, desde el punto de vista del intérprete, pero desde el punto de vista del público también, o sea cómo puede afectarte en un momento determinado, más o menos, una determinada pieza, sea por estar tocada de determinada manera, sí; pero sea también porque uno está en determinado estado o en determinado momento donde tiene unas percepciones y luego seguramente puede tener otras...’

¿Considera relevantes al conocimiento estético musical del Periodo Romántico y la utilización de los recursos mencionados en la construcción de un discurso musical que suscite entre sus participantes la discusión crítica desde cualquiera sea el punto de vista? Ejemplo:

técnico, interpretativo, pedagógico, social, cultural, etc.

R: ‘Yo creo que la discusión en el arte es importante, y la discusión genera creación, es decir, eso me parece que es importante que exista y que ha existido siempre; el hecho de que haya diferentes puntos de vista genera creación en sí. Ahora, una cosa que a uno a veces se le olvida es que durante muchísimo tiempo, la crítica, o bueno, la crítica siempre es subjetiva, partamos de ahí, pero durante muchísimo tiempo la crítica tuvo unos parámetros que estaban limitados como al espacio tiempo propio del crítico, me explico, los parámetros interpretativos durante el siglo XIX, eran los del siglo XIX, no los del siglo anterior, o dos veces anteriores; en nuestros años, en nuestro tiempo eso ha cambiado un montón, entonces, la crítica, entre comillas, ahora tiene un elemento adicional que es un elemento relativamente reciente, que es todo el tema de investigación musicológica e interpretación historicista, o históricamente documentada, por llamarlo de alguna manera; entonces, ya no es solamente, creo yo, una sensación de discusión de la interpretación desde parámetros subjetivos como el gusto, o la estética, o la emoción, sino la crítica actual, debería al menos pasar, entra a jugar el elemento, digamos de... Juzgar es horrible pero juzgar es la palabra, de juzgar la interpretación también por parámetros de adaptación históricamente documentados al estilo; eso es un fenómeno que no tiene 50 años, digamos, o sea, me explico, en finales del XIX, no había mucha certeza ni mucho interés en saber cómo se interpretaba a Monteverdi o a Lully... Inclusive bien entrado el siglo XX se hacía Bach con 18 contrabajos, es decir, y no es que suene mal, eso estéticamente puede ser súper interesante; pero, está lejos, digamos, de los parámetros de investigación y de interpretación histórica, entonces, yo lo he hablado mucho con mis alumnos, lo que los intérpretes de hoy en día, con lo que tienen que lidiar, además de

todo lo técnico y además de todo lo, digamos, de que cualquier cosa que uno haga en público genera una opinión; tienen que lidiar conque muchas veces ya hay profundas investigaciones y conocimientos sobre cómo eran las tradiciones interpretativas en el momento en que fue escrita la obra, y eso sí genera un cambio, porque ya no es sólo el filtro de nuestros oídos, sino tratar de saber conscientemente cómo eran las tradiciones de ese momento, entonces, y es tremendamente difícil porque uno tiene en los oídos muchas músicas, entonces, en otras épocas, con otros recursos, no era normal, digamos, que una persona escuchara música de mucho antes, o sea, se escuchaba la música del momento, la que escribían los compositores del momento; con la invención de las grabaciones y de todas estas cosas, qué es lo que pasa, que nosotros tenemos en el oído a Monteverdi, a Mozart, a Schubert, a Mahler, a Britten, y aparte de eso, sabemos cómo sonaba cada uno, y eso para el intérprete es tremendamente difícil sobre todo en la etapa de formación, porque hay que tomar decisiones a partir del conocimiento y ya no sólo del gusto o la ignorancia; por supuesto que entra el gusto o la estética, pero hay que tomar decisiones conscientes a partir de lo que uno ya sabe que es, digamos, interpretativa o estilísticamente adecuado, entonces, empiezan las discusiones, vibrato, o no vibrato, ornamentación o no ornamentación, rubato o no rubato, instrumentos de época o no, digamos que, no es que eso limite pero en todo caso, lo que no se permite, creo yo, es el intérprete ignorante, es el intérprete que, si va a tocar a Bach en el piano, lo haga con consciencia de que no fue escrito para ese instrumento y encuentre una solución, es una cosa muy básica pero es así; si vas a hacer a Monteverdi con afinación en 440 y tonos enteros, que es una discusión ya mas difícil, hay que hacerlo consciente de que no estaba pensado así, que se tomó esa decisión por unas razones justificadas y no porque sólo teníamos un piano, y no porque... Es un poco lo que ha cambiado, entonces creo que en cuanto a la crítica, lo que yo

noto en este momento, es que los intérpretes se exponen ya no solamente a la discusión, como dije en un principio, estética, subjetiva, del impacto y el gusto, que sigue estando; pero al mismo tiempo se exponen a que el público, mucho de él, el crítico, muchos de ellos, o los mismos intérpretes ya tienen un conocimiento como de tradición histórica o historicista y eso sí determina un montón, porque la vida es un poco mas difícil para los músicos hoy en día, por eso, creo yo.’

Contra pregunta: En ese sentido, ¿Tú dirías que puede hacerse (la interpretación), pero que no parta de la ignorancia?

R: ‘Exacto, yo creo que parte, digamos, de que ahora hay acceso a las fuentes de información, ese es el gran cambio que tiene nuestro tiempo, o sea, el intérprete normal y corriente, no solamente puede acceder a la información, debe acceder a la información; entonces, cuando se toman decisiones estéticas o interpretativas, no voy a decir contrarias, pero, digamos, que no sean de la tradición historicista, no se pueden hacer sólo por descarte, o sólo por no tener mas opciones, o sólo por no conocer; eso es lo que yo creo que lo hace mas difícil. Si uno lo quiere hacer, hay gente que lo seguirá haciendo, por sus convicciones, está bien, o sea, está muy bien; pero no creo que sea aceptable, me parece a mi, un intérprete que desconozca la cantidad de información que sí está a su acceso. En eso tenemos un gran reto porque no es información acerca de 20 años de historia musical, es información acerca de 400 años por lo menos, de la historia de la música, y la información está allí, y eso sí está determinando un montón que las personas, los intérpretes, digamos, se especialicen, porque hay tanto que estudiar, y que informarse sobre un determinado periodo, estilo, compositor, tipo de

repertorio, lo que sea, no es que no se pueda hacer todo, pero evidentemente es más difícil; hay mucho más que estudiar ahora, entonces creo que eso sí va marcando un poco las líneas de las personas.’

Apéndice D: Traducción Bibliográfica

Universidad de Nariño

TRADUCCIÓN BIBLIOGRÁFICA

ROMANTICISMO SIGLO XXI, ESTÉTICA Y COMUNICACIÓN MUSICAL
 INTERPRETACIÓN RESIGNIFICADA DEL REPERTORIO PARA CANTO LÍRICO DEL
 PERIODO ROMÁNTICO.

AUTOR: Julián Camilo Usamá Figueroa

Autor(es):	Jerome Hines
Título:	Great Singers on Great Singing
Título traducido:	Grandes Cantantes (hablan) acerca del Gran Canto
Editorial:	Limelight Editions
Tipo de documento:	Libro
Año de publicación:	1998
Idioma:	Inglés
Traductor:	Julián Camilo Usamá Figueroa
Ciudad:	Nueva York
País:	Estados Unidos
Páginas:	356

Nota: *Great Singers on Great Singing* es un libro recopilatorio de una gran cantidad de entrevistas realizadas por su autor Jerome Hines a varios cantantes de trayectoria internacional con el objetivo de obtener sus consideraciones personales sobre técnica vocal. Se tomará en cuenta las entrevistas realizadas a los reconocidos Plácido Domingo y Luciano Pavarotti, no exclusivamente por su fama mundial, si no porque gran parte de su trayectoria vocal ha sido construida sobre la interpretación del repertorio para Canto Lírico del Periodo Romántico, habiendo cantado una inmensa cantidad y variedad de dicha literatura vocal. La publicación se considera pertinente para el presente trabajo, pues las consideraciones personales de dichos maestros pueden ser trianguladas con la entrevista realizada en el ámbito nacional y adicionalmente con la sección del marco teórico que involucra al tema.

Se ha realizado la traducción de los apartes pertinentes para la investigación.

Plácido Domingo

Plácido Domingo es uno de los tenores más destacados de su generación, Nació en España y creció en México, donde sus padres conducían un teatro de zarzuela. Su debut operático fue en 1959 en México en un pequeño rol en *Rigoletto*. En Nueva York cantó primero en la Ópera de la Ciudad de Nueva York por varias temporadas, luego hizo su debut en la Ópera Metropolitana en 1968 como Maurizio en *Adriana Lecouvreur* de Cilea. Rápidamente se convirtió en uno de los artistas más populares del Met y pronto fue aclamado internacionalmente por su hermosa voz y su musicalidad superior. Entre sus muchos éxitos, ha habido apariciones en *Otello* en la noche de apertura de la

temporada de 1979-80 del Met y como Hoffman en una nueva producción de Los Cuentos de Hoffman en el Festival de Salzburgo en 1980.

J: Cuando tus padres empezaron a enseñarte canto, ¿usabas escalas?

P: Absolutamente.

J: ¿Qué clase de escalas usabas?

P: Usualmente usaba escalas hacia la quinta.

J: Supongo que sigues usando ese ejercicio, ¿qué tan alto subes?

P: Bueno, depende, subo mucho más de lo que necesito para una actuación... Lo que debería ser un seguro. Es muy malo el día que no puedes... Sabes que estás...

J: En problemas...

P: Cuando puedes subir un tono más alto... Mucho más alto, es maravilloso.

J: ¿Qué otras escalas utilizas?

P: Arpeggios con terceras:

J: Después del entrenamiento informal con tu padre, ¿cuáles fueron las mayores influencias en tu desarrollo vocal?

P: Una fue Carlo Morelli, quien estaba en el Met. Era un intérprete maravilloso, era un gran creyente de la fuerza de la mente para cualquier cosa en la vida... Si realmente quieres hacer las cosas funcionar.

Cuando estaba estudiando en el conservatorio, empecé a ir a sus clases, él no te enseñaría cómo cantar, si no cómo interpretar. Yo estaba cantando como barítono... Realmente un tenor perezoso. Canté el prólogo de Pagliacci para él. Él dijo: 'Tienes una voz, pero creo que eres tenor.' Así que fui con él para lecciones de interpretación y aprendí con ese

hombre, básicamente cual es el significado completo de mi canto. Un gran porcentaje de mi canto está basado únicamente en la interpretación de lo que estoy diciendo.

J: Después de eso, ¿quién te influenció principalmente?

P: Fue en la universidad... Un barítono mexicano llamado Iglesias, quien tenía un increíble conocimiento del canto. Solíamos estar en Tel Aviv, con él y mi esposa. Yo iría a una actuación... Y estaba cantando Fausto... Y cada vez que ese Sí natural venía... Je t'aime, je t'aime, je t'aime. ¡Lo quebraría! Y me sentiría muy mal por eso.

Entonces un día él me dijo: 'Plácido, la voz está ahí, pero tú no apoyas.' Fue la primera vez en mi vida que escuchaba la palabra apoyo. Y él con la ayuda de mi esposa, quien estaba también allí... Los tres solíamos escucharnos al otro... Él me habló sobre el diafragma, apoyando. Y él fue, junto con mi esposa, la más grande ayuda que tuve. Él nunca me vio para estudiar... Únicamente yendo al teatro en un escenario vacío y cantando... proyectando una frase. Adquirí mi primer conocimiento de vocalización para el canto con mis padres. Pero hablando seriamente, de alguien con quien tú vas...

J: Sí, alguien con quien vas con regularidad para estudiar formalmente...

P: Nunca tuve eso, pero intuición... Y cómo estás dispuesto a tomar las cosas... Esas son las mejores cosas. A veces la gente vocaliza tres o cuatro veces a la semana, cometiendo los mismos errores una y otra vez. Entonces uno encuentra un profesor que es realmente maravilloso... Sería afortunado, tu sabes... Pero yo he sido afortunado.

(...)

J: ¿Hubo otras influencias en tu técnica vocal?

P: Fui sobre todo influenciado por grabaciones de Caruso... Esa calidad de sonido... Ese increíble poder en su voz... Solía escuchar muchas de sus grabaciones... Podía hacer una

muy mala imitación de él. No estaba tratando de imitar a Caruso, estaba tratando de averiguar qué es lo que él hacía. Y un día, cuando grababa, yo seguía teniendo grandes problemas con las notas altas... Traté de imitarlo... Y de repente me di cuenta de que podía cantar lo que sea. Así que ese día fui sólo al piano y canté alrededor de veinticinco arias, porque me di cuenta de que [el método de Caruso] estaba basado en la vieja técnica... En la cual ellos no desperdician ninguna respiración en el canto. Y ese era el canto de Titta Ruffo.

Si escuchas muchos de los cantantes en Europa, como Gobbi, ellos cantan en esa vieja técnica... Es sólo trabajar el aire... Ese era mi siguiente paso, escuchando las grabaciones de Caruso. Y desde eso he encontrado consistencia en mi columna de sonido, igual de la base a la punta.

J: Tienes un suave pasaje hacia las notas altas.

P: ¿De verdad? (...)

J: Es una transición suave y pareja, en lugar de ser...

P: Sí, no muestro el cambio. Está hecho de forma que uno no pueda decir cuando lo hace. El público debería saber que tienes la técnica, pero no deberías mostrarla. De hecho, es molesto en algunos cantantes en los que puedes ver su técnica. Cuando se aproximan a las notas altas tienden a retenerse... Dependiendo de la nota que viene... O una posición de la boca... O escuchas un cierre tan pronto como un Fa se acerca.

La escucharás, estarás al tanto de ella. [La transición] está ahí, tiene que estar. Hay límites... Especialmente en tenores. (...)

J: Descríbeme que piensas cuando tomas una respiración.

P: Si una nota está apoyada adecuadamente, cuando estás cantando, alguien podría

incluso pegarte – Indica la zona abdominal. – y la nota sigue ahí. Yo solía respirar como esto. – Lo demuestra levantando alto su pecho y hombros. – No puedes apoyar y mucha gente canta de esa forma. Debería ser más profundo. – Hace gestos con sus manos para demostrar expansión, indicando como llena su abdomen completo de las costillas hacia abajo. – Todo expandiéndose hacia afuera. En el registro medio no usas esto con toda su potencia. Lo dejas un poco relajado. Cuando estas yendo a las notas altas, entonces...

J: Entonces lo usas un poco más fuerte...

P: Sí, sí, cuando empecé a apoyar, con el objetivo de recordar, solía tener un cinturón elástico muy apretado... Que sigo usando. Y también a cantar sobre el piano... Empujaba el piano. –Placido va al piano y lo empuja con su diafragma. – Entonces mi sensación es que cuando estoy cantando, debería poder empujar cualquier cosa que esté en contra mía.

(...)

Si un cantante canta para mí, me doy cuenta inmediatamente del apoyo [su apoyo]. Cuando están haciendo una nota presionas tu mano sobre ellos. Ellos sienten la presión y la voz empieza a apoyar. Luego el sonido empieza realmente a salir.

(...)

J: ¿Qué significa ubicación para ti?

P: Ubicación, creo que hay una cosa muy importante especialmente cuando cantamos en teatros tan grandes como el Metropolitano, no es que tengas que cantar fuertemente, porque eso es imposible. Cantas con tu voz en una casa pequeña y cantas con tu voz en una casa grande. No tiene sentido cuando te dicen que estas en una casa pequeña y que puedes ahorrar. Tu no cambias la técnica. Tal vez en una casa pequeña ellos pueden

escucharte mejor. Mi idea de canto esta por ahí. – Hace un gesto hacia el frente de sí mismo. – Ampliamente en frente de mí. Siempre trato de ubicar el sonido como si fuera... - Realiza un ejemplo en el cual el sonido es una pelota de tenis que lanza y rebota en un muro (el público) para regresar a él. – Esa es mi sensación de ubicación.

J: Entonces no estás pensando en ubicar la voz en la máscara.

P: No, no, estoy pensando en ir afuera.

(...)

J: Bueno, hemos cubierto lo básico de la técnica.

(...)

Luciano Pavarotti

Luciano Pavarotti se ha convertido en uno de los artistas operáticos más populares y bien conocidos para el público en general, tanto como un cantante magnífico con una grandiosa voz de tenor, como también, un cálido y amistoso hombre con una personalidad infecciosa y encantadora. Nació en Modena, Italia, e hizo su debut como Rodolfo en La Bohème. Temprano en su carrera fue comprometido por Joan Sutherland y Richard Bonynge para aparecer con ellos en un tour australiano, y desde eso ha continuado con estos colegas en series de destacables grabaciones operáticas, como también en actuaciones en vivo en muchas casas de ópera. El señor Pavarotti hizo su debut en la Ópera Metropolitana en 1868 como Rodolfo, un rol que también interpretó en la primera transmisión en vivo del Met, la serie ‘‘En vivo desde el Met’’ en la cual ha aparecido anualmente desde entonces.

(...)

J: Luciano me dijo que comenzó sus estudios vocales formales en Modena a la edad de diecinueve, trabajando con el tenor Arrigo Pola. Antes de eso había cantado muchos años en la iglesia, empezando a la edad de ocho.

¿Cuánto tiempo estudiaste con Pola?

L: Dos años y medio, y recuerdo los primeros seis meses... Fueron pura vocalización... Nada más... Aprendiendo a abrir mi mandíbula... Hasta ahora no tengo una boca enorme. Y Pola me enseñó muy bien el pasaggio, muy claramente.

J: Regresemos a eso, ¿estudiaste más después de tus dos años con él?

L: Pola se fue para cantar en Manila y luego yo fui a Campogalliani en Mantua y estudié

otros cuatro años.

J: Otra vez, haciendo escalas...

L: Más que escalas, empecé a hacer arias antiguas, como también 'Che gelida manina.'

J: Pero, ¿incluías escalas en tu estudio?

L: Oh, sí, sí. Pero siempre, siempre, siempre...

J: ¿Usabas algún libro en particular de escalas?

L: Sí, sí... Cuatro o cinco de ellos. Haría dos escalas lentas y dos escalas rápidas...

Siempre. Y solía hacer una de las escalas más difíciles para cualquier cantante... -

Demuestra. -

J: ¿Aún haces escalas?

L: ¡Por supuesto, cada día!

J: ¿Tienes una cierta disciplina o una rutina a emplear?

L: Hago - Demuestra un ejercicio de arpeggios y uno e escalas. -

J: Estas escalas que haces ahora, ¿las haces a través del rango entero de tu voz?

L: Oh, sí, sí.

(...)

J: Ahora adentrémonos en la técnica, ¿qué parte juega la imitación en el proceso de aprendizaje?

L: De una grabación o cantando para alguien, tu puedes demostrar el sonido crítico... La parte crucial de la voz, la cual es el pasaggio. Escuchándote convertirte en consciente del cambio del sonido - llamémosle cubrir. Si no haces esto [cubrir], la voz se vuelve blanca, blanca y más blanca... Y más cansada... Y no alcanzas el final de una actuación. Si cubres el sonido, la posición y la voz son sólidas.

J: Ahora, este pasaggio, es la transición de la parte alta de la voz media a la parte alta de la voz, y sé que los estudiantes están interesados en tu aproximación ya que tienes un passagio perfecto; el cambio es tan suave que uno no se da cuenta de él.

L: Me tomó seis años de estudio, y uno debe estar convencido de su importancia desde el primer día... Nunca cambiar ideas. Tu sabes, los primeros cinco o seis meses son muy deprimentes porque no sale de inmediato, y te vuelves cianótico, rojo en la cara. Luego algunos estudiantes comienzan a pensar que su aproximación está mal, y lo intentan de otra forma, pero nunca le traerá seguridad a la voz.

J: Tratemos de traducir la palabra cubrir, ya que es usada en el pasaggio como sensaciones en la garganta. ¿Cuál es la diferencia al sentirlo en la garganta cuando haces el cambio de la voz media a la voz alta?

L: Creo que hay alguna clase de constricción.

J: ¿Un poco de mayor fuerza muscular en la laringe?

L: Si... Nnn... No realmente en los músculos. Lo opuesto. Pienso que los músculos deben estar muy relajados, como si estuvieras bostezando. Pero realmente debes hacer a la voz más compacta. Al inicio del estudio el sonido parece casi sacrificado. Esto cambia el color. – Lo demuestra a través de una escala. –

En el principio siempre quiebras estas notas... Siempre. Y cuando empiezan a salir correctamente, son muy seguras, incluso si aún no son muy bonitas. Mas y más ellas toman cuerpo y se vuelven reales... - Lo demuestra con una escala ascendente. –

J: ¿Haces más espacio en la garganta cuando subes a las notas altas?

L: Nnno... Creo que le doy menos espacio cuando voy a través del pasaggio, y luego más espacio después de que lo he dejado. El espacio normal lo doy antes y después de él.

J: Entonces, ¿sólo es el pasaggio el que está compacto?

L: ¡Sí! Más compacto dentro de mí. No significa que el sonido salga así. El sonido debe ser parejo, pero adentro hay una clase de... Casi sofocación del sonido. También, usas mucho la resonancia en el pasaggio, más que lo usual.

J: Entonces, ¿estas diciendo que cuando entras en el pasaggio, pones el sonido un poco más en la máscara...?

L: Un poco. Pero recuerda, no agrandando, sino comprimiendo.

(...)

J: ¿Qué sensación tienes cuando tomas una respiración antes de cantar?

L: La sensación es muy simple. No sé cómo describirás esto, pero tomas una respiración y te quedas en la posición como si estuvieras en el baño... Y mantienes esta posición hasta que la frase se acabe. Tendrás que explicar esto, tal vez... Con otras palabras... Debes pujar, como una mujer en labor, dando a luz... Es la misma cosa. Cuando pujas así, el diafragma surge.

J: En otras palabras, básicamente, ¿estás trabajando para mantener la sensación abajo?

L: Porque, hacia arriba vendrá por sí mismo. Mientras la respiración sale, éste sube por sí mismo, despacio, despacio, mientras cantas... Mientras hablas. El gran secreto es tener la paciencia para dejar al diafragma bajar nuevamente antes del comienzo de la nueva frase.

(...)

J: Luciano, ¿Cuándo vas de un forte a un piano, hay algún cambio en la producción vocal?

L: No, es lo mismo, con una respiración menor... Menos pujo... A menos que sea un final de frase piano en las notas del pasaggio... Entonces, [debes] usar un poco de la

sofocación...

J: En el pasaggio debes compactar un poco más.

L: Un poco.